

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS

**Aldo Locatelli e o Muralismo no
Instituto de Belas Artes do Rio Grande do Sul:
um patrimônio histórico e artístico a ser resgatado**

Cintia Neves Bohmgahren

Porto Alegre
2009

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS

**Aldo Locatelli e o Muralismo no
Instituto de Belas Artes do Rio Grande do Sul:
um patrimônio histórico e artístico a ser resgatado**

Cintia Neves Bohmgahren

Trabalho Final de Graduação apresentado
como requisito parcial para obtenção do
título de Bacharel em Artes Visuais –
Habilitação em História, Teoria e Crítica.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Ana Carvalho

Porto Alegre
2009

Folha de Aprovação

Cíntia Neves Bohmgahren

Aldo Locatelli e o Muralismo no Instituto de Belas Artes do Rio Grande do Sul: um patrimônio histórico e artístico a ser resgatado

Trabalho Final de Graduação apresentado como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em Artes Visuais – Habilitação em História, Teoria e Crítica.

Prof^a. Dr^a. Ana Carvalho (Orientadora)

Banca Examinadora:

Prof^a. Dr^a. Lenora Rosenfield – UFRGS

Prof^a. Dr^a. Paula Ramos – UFRGS

Agradecimentos

Agradeço à minha família – em especial, ao meu pai, André, e à Tia Adélia – pelo apoio de sempre, sem o que a realização deste trabalho não teria sido viável.

À minha orientadora, Prof^a. Dr^a. Ana Carvalho por ter abraçado o meu projeto de pesquisa com entusiasmo e dedicação e ter participado deste de maneira tão ativa.

Às professoras integrantes da Banca Examinadora, Dr^a. Paula Ramos e Dr^a. Lenora Rosenfield, por terem feito tão importantes contribuições para o desenvolvimento deste trabalho.

Ao Prof. Círio Simon, pelo coleguismo e pela colaboração direta com informações disponibilizadas.

Aos professores e aos funcionários do DAV e do DeMus, em especial ao Chico Gomes, Sr. Beno e ao Chefe do DeMus, Prof. Fernando Lewis de Mattos, que gentilmente facilitaram o meu acesso ao objeto da minha pesquisa, inclusive disponibilizando dados históricos com seus testemunhos.

À Restauradora Leila Sudbrack por ter concedido tão importante palestra sobre a sua experiência na restauração de obras do pintor Aldo Locatelli, dividindo seus conhecimentos.

Aos funcionários do Arquivo Histórico do IA-UFRGS, Medianeira e do IPHAN-RS, Arq. Luís Fernando Rhoden e Valéria Amaral, pelo auxílio com documentação e bibliografia específicas e pela amizade de sempre.

Aos colegas e amigos que estiveram ao meu lado e contribuíram diretamente para o desenvolvimento deste trabalho, em especial, a Vinícius Stein, João Dalla Rosa Jr., Cassiano Stahl, Dudu Xavier e Geisa Bugs.

Ao Prof. Alfredo Nicolaiewsky, Diretor do IA-UFRGS, por ter colaborado com a pesquisa.

À PUC-RS por abrir para a comunidade a sua Biblioteca Central, disponibilizando não apenas o seu acervo, mas o seu tão confortável espaço e o seu equipamento.

Resumo

Aldo Locatelli desenvolveu uma obra de especial importância para a cultura do Rio Grande do Sul, com seus murais de temática sócio-cultural. Relacionou tradição e modernidade, de afinidade com o ideário do realismo socialista. Seu mural *As Artes* (1958), da sala 83 no oitavo andar do Instituto de Artes da UFRGS, reúne atributos de *testemunho histórico*, o que lhes confere a classificação de *patrimônio cultural*.

Palavras-chave:

Aldo Locatelli; Instituto de Artes da UFRGS; Artes Plásticas no Rio Grande do Sul; Muralismo; Patrimônio Cultural.

Áreas de pesquisa:

Pintura Mural; História da Arte; Patrimônio Cultural; Conservação e Restauração.

Sommario

Aldo Locatelli ha svolto un'opera di speciale importanza per la cultura del Rio Grande do Sul con i suoi murali e la tematica sócio-culturale. Lui ha concatenato tradizione e modernità, con afinidade con il realismo socialista. Suo murale *As Artes* (1958), nella Stanza 83, nel ottavo piano del Instituto de Artes da UFRGS, reúne atributos de testemunho

Parole-chiave:

Aldo Locatelli; Istituto degli Arti di UFRGS; Arti in Rio Grande do Sul; Muralismo; Patrimonio Culturale.

Áree di ricerca:

Pittura Murale; Storia dell'Arte; Patrimônio Culturale; Conservazione e Restauro.

Abstract

Aldo Locatelli developed a work with special importance to the Rio Grande do Sul culture, with his murals of sociocultural thematic. He related tradition and modernity, with affinity with the socialist realism ideas. His mural *As Artes* (1958), in the room 83 in the Instituto de Artes da UFRGS' eighth floor, groups attributes as *historical testimonial*, which give it the classification of *cultural heritage*.

Key-words:

Aldo Locatelli; Instituto de Artes da UFRGS; Arts in the Rio Grande do Sul; Muralism; Cultural Heritage.

Research areas:

Mural Painting; Art History; Cultural Heritage; Conservation and Restoration.

Sumário

1. Introdução _ 1

2. Capítulo I – O pintor Aldo Locatelli: da Itália para o Rio Grande do Sul (1915-1948) _ 17

2.1. A trajetória do pintor Aldo Locatelli:

da Itália para o Rio Grande do Sul (1915-1948) _ 17

2.2. O muralismo de Locatelli no Rio Grande do Sul e no Brasil _ 23

2.3. Locatelli como docente e a disciplina de

Arte Decorativa do IBA-RS (1953-1962) _ 29

2.4. Sobre a Tese *Mural: análise, considerações, método e pensamentos*, 1962 _ 32

3. Capítulo II – O mural da Sala 83 _ 47

3.1. Do antigo IBA-RS ao atual IA-UFRGS: um breve panorama histórico _ 45

3.2. Contexto cultural: o Cinqüentenário do IBA-RS e o Salão de Festas _ 48

3.3. Situação atual: o oitavo andar do Instituto de Artes da UFRGS _ 58

3.3.1. Implantação e ambiência _ 59

3.3.2. O mural *As Artes*, 1958 _ 60

3.3.2.1. A questão da técnica _ 66

3.3.2.2. Estado de Conservação _ 69

3.3.2.2.1. Deteriorações Manifestadas _ 69

3.3.2.2.2. Parecer: análise e diagnóstico _ 70

3.3.2.2.3. Diretrizes para projetos de intervenção _ 72

4. Capítulo III – O mural *As Artes*: patrimônio cultural _ 75

4.1. O resgate do antigo Salão de Festas para o atual IA-UFRGS _ 81

5. Considerações Finais _ 84

6. Referências Bibliográficas _ 90

7. Apêndices _ 100

7.1. Levantamento Cadastral do mural *As Artes*

- Ficha Cadastral _ 101
- Reprodução da imagem do mural *As Artes* _ 103
- Trajetória artística de Aldo Locatelli _ 104
- Levantamento fotográfico _ 112
 - Murais do Oitavo Andar do IA-UFRGS _ 112
 - Ambiência Sala 83 _ 115
 - Recursos expressivos em *As Artes* (1958) _ 116
 - Danos manifestados _ 118

7.2. Plantas_ 121

- Planta Baixa 8o. Andar do IA-UFRGS: configuração atual _ 121
- Planta Baixa 8o. Andar do IA-UFRGS: proposta de resgate do antigo Salão de Festas _ 122

7.3. Sobre o Movimento Muralista Mexicano _ 123

7.4. Cronologia sobre Aldo Locatelli _ 127

7.5. Biografias _ 131

7.6. Cronologia IA-UFRGS _ 141

7.7. Instituições _ 142

Lista de Siglas

AH-IA-UFRGS: Arquivo Histórico do Instituto de Artes da UFRGS

CC-IBA-RS: Comissão Central do Instituto de Belas Artes do Rio Grande do Sul

CONSUN-UFRGS: Conselho Universitário da UFRGS

DAV: Departamento de Artes Visuais

DID-IPHAN: Departamento de Identificação e Documentação – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

DeMus: Departamento de Música

EA-UFRGS: Escola de Artes da UFRGS

FE-URGS: Federação dos Estudantes da UFRGS

FIERGS: Federação das Indústrias do Estado do Rio Grande do Sul

IA-UFRGS: Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul

IBA-RS: Instituto de Belas Artes do Rio Grande do Sul

ICCROM: *International Centre for the Study of the Preservation and Restoration of Cultural Property*

(Centro Internacional de Estudos de Preservação e Restauração de Bens Culturais)

ILBA-RS: Instituto Livre de Belas Artes do Rio Grande do Sul

IPHAE-RS: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico do Estado do Rio Grande do Sul

IPHAN: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

LEPAC-IA-UFRGS: Laboratório de Estudos e Pesquisa sobre Arte Colonial do Instituto de Artes da UFRGS

SETUR: Serviço Estadual de Turismo

UFRGS: Universidade Federal do Rio Grande do Sul

UNESCO: *United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization*
(Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura)

1. Introdução

A presente pesquisa versa sobre o mural da Sala 83, no oitavo andar do IA-UFRGS, de autoria de Aldo Locatelli (1915-1962), professor do instituto desde 1953 até o seu falecimento. O artista italiano, que se radicou no Rio Grande do Sul em 1950, pintou vários murais no interior do Estado e em outras capitais do Brasil, como São Paulo. Ao longo de sua vida, produziu grande quantidade de obras do gênero, as quais contribuíram para o reconhecimento e a difusão de elementos das culturas sul-rio-grandense e brasileira. O mural, intitulado *As Artes* pelos pesquisadores Paulo Gomes e Armindo Trevisan, em seu estudo de 1998, faz parte de um conjunto de murais pintados por outros artistas também professores do então IBA-RS. Murais estes, criados para os eventos que se fizeram na ocasião comemorativa ao Cinquentenário do Instituto, em 1958. No presente estudo, são apresentados levantamentos técnicos e iconográficos relativos ao mural *As Artes* (1958), cujas análises confrontam conhecimentos específicos das áreas teórica e técnica. É apresentado um levantamento cadastral para reconhecimento específico da obra em questão, em suas várias instâncias. Estes resultados de pesquisa suprem à ausência de material gráfico para levantamentos de danos e para projeto de futuras intervenções de qualquer gênero.

Os eventos comemorativos ao Cinquentenário do IBA-RS foram o *1º. Salão Pan-americano de Arte* e o *1º. Congresso Brasileiro de Arte*, os quais marcaram a história das Artes Plásticas no Rio Grande do Sul e no IBA-RS. São assim considerados, pois corresponderam ao momento culminante na tentativa de intercâmbio com artistas e intelectuais de outros estados e outros países da América Latina e, além disso, repercutiram no ambiente acadêmico e no cenário local de artes plásticas (PIETA, 1995).

O autor do mural, por sua vez, também merece especial atenção. Aldo Locatelli era um dos “artistas de Bérgamo”, cujo perfil era de pintores, decoradores e restauradores de igrejas. Sua produção é predominantemente de murais nestes templos e em outros prédios religiosos, em cenas bíblicas e passagens das vidas de santos. Veio ao Brasil previamente contratado para

executar os afrescos da Catedral de Pelotas, e diante da demanda de trabalho, fixou-se no Rio Grande do Sul, tendo se naturalizado brasileiro, posteriormente. Em 1950, aos 35 anos de idade, foi convidado a assumir a disciplina de *Arte Decorativa* no IBA, da qual permaneceu como interino até o seu precoce falecimento, aos 47 anos. Locatelli teve importante papel para as Artes Plásticas no Rio Grande do Sul e para o IBA-RS, pois incentivou a liberdade de expressão estética, bem como contribuiu para a conscientização de gerações de artistas sobre o papel do artista e da arte para a sociedade. Prova é que deixou discípulos do muralismo, como Clébio Sória (1933–1987), artista que seguiu a prática e a levou para outros espaços de produção artística — como o *Atelier Livre da Prefeitura de Porto Alegre*, enquanto lá lecionou nos anos 70.

A pintura estampada na parede da atual Sala 83, no oitavo andar do IA-UFRGS, de autoria de Aldo Locatelli, fazia parte do conjunto de murais do antigo *Salão de Festas* do então Instituto de Belas Artes do Rio Grande do Sul. Esta obra, intitulada *As Artes* (GOMES & TREVISAN; 1998), e todos os murais foram feitos no ano de 1958, para a ocasião comemorativa ao cinquentenário da instituição (SIMON, 2003. F1.013), executados por artistas professores de grande expressão do Estado. Além de Locatelli, são eles, Ado Malagoli (1908–1994), Alice Soares (1917–2005), Fernando Corona (1895–1979) e João Fahrion (1898–1970).

No mesmo ano, Malagoli revestiu o seu mural por pintura lisa. Anos mais tarde, o de Alice Soares teve o mesmo destino e, por pouco, também um dos trabalhos de Fahrion. Posteriormente, os painéis restantes foram “enclausurados” devido a uma reconfiguração do espaço por determinação do seu novo uso, como salas de aula. Assim, o Salão foi compartimentado em cômodos menores, restringindo o acesso a uns poucos professores e alunos, em determinados horários e para atividades letivas específicas. Atualmente, a situação dos murais do IA-UFRGS é de desvalorização e degradação devido ao uso inadequado do espaço que os abriga e a problemas de manutenção do edifício. Diante do seu mau estado de conservação e da intenção da atual gestão de Diretoria do IA-UFRGS em recuperá-los, tem-se a motivação para estudar estas obras.

Os murais têm valor histórico e artístico, em princípio, pela sua autoria, já que são artistas cujas trajetórias têm reconhecimento nacional. Além disto, a importância histórica e estética dos murais integrados aos prédios públicos, principalmente na UFRGS, vem sendo reconhecida recentemente. Há anos, a Universidade, instituição de produção e difusão de conhecimento para a sociedade, tem investido na restauração de seus prédios históricos e dos respectivos bens integrados.

A importância dos murais na UFRGS é atestada pela presença de obras deste gênero em ambientes públicos de vários edifícios da Universidade, executados por outros artistas professores do IBA-RS. A exemplo disso estão: o prédio da tradicional Faculdade de Direito, cujo mural do auditório é de autoria de Ado Malagoli; o mural *As Profissões*, na Sala do CONSUN da Reitoria, do próprio Locatelli e; o Observatório Astronômico.

O edifício da Rua Senhor dos Passos, inaugurado em 1943, foi onde se deu o desenvolvimento intelectual e artístico dos autores destes murais que estão distribuídos pelos *Campi* e outros prédios públicos do país. Sendo assim, por que não restaurar e preservar as obras existentes no Instituto de Artes?

O mapeamento e a análise dos murais existentes nos prédios históricos da UFRGS são necessários. Porém, dados os limites de tempo para a realização de um trabalho de conclusão de Graduação, a presente pesquisa estará restrita a um recorte deste tema, para atender ao ciclo completo da proposta de trabalho. Para tanto, será dada ênfase no mural de autoria de Aldo Locatelli, o qual está para ser restaurado, em curto prazo. A obra de restauração do mural *As Artes* de Locatelli já está sendo articulada, isto é, as medidas para a sua devida preservação já estão sendo tomadas. A partir disso, pode-se concluir que foi reconhecido o seu *valor histórico e cultural* por parte da instituição que o abriga.

Para qualquer tipo de intervenção a ser realizada sobre uma obra de arte, é preciso que se conheça profundamente o objeto de trabalho e que se estabeleça uma terminologia comum às áreas técnicas envolvidas em uma ação sobre um objeto (Carta de Atenas, 1931). A restauração do mural *As*

Artes será realizada pela Prof^a. Dr^a. Lenora Rosenfield, do Departamento de Pintura do Instituto de Artes da UFRGS, também pintora e restauradora.

A técnica de pintura não é definida, já que não há (ou, pelo menos ainda não foi encontrada durante esta pesquisa) documentação sobre o processo de Locatelli na execução do mural *As Artes*. O mural é descrito por alguns historiadores da arte, como Paulo Gomes e Armindo Trevisan, como “afresco seco”. A arquiteta Maria Alice Castilhos¹, que estudou as pinturas de Aldo Locatelli na Catedral de Pelotas, aponta a terminologia como sendo a técnica em “têmpera sobre reboco seco”. Esta última nomenclatura parece mais adequada, já que é mais específica.

Outro aspecto importante a ser sinalizado é que a questão patrimonial é ainda pouco abordada no ambiente acadêmico do Instituto de Artes da UFRGS. O processo de trabalho com materiais e técnicas é tão importante quanto às questões teóricas. É essencial para a decisão sobre a conservação dos bens culturais e sobre qualquer tipo de intervenção. A defesa das obras de arte através de preservação e de restauração é um reconhecimento do seu valor plástico e cultural, embasado em estudos de áreas específicas.

A conservação é uma postura contemporânea, já adotada e bastante valorizada por países da América Latina, como o México e a Argentina. O Patrimônio Cultural Brasileiro é reconhecido e protegido desde meados da década de 1930, quando da fundação da Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), atual IPHAN. Desde então, apesar de estar ainda em desenvolvimento no Estado do Rio Grande do Sul, vem apresentando crescimento e bons resultados.

Este estudo também permite a prática de atividades inerentes ao exercício profissão de historiador de arte. Considerando o interesse em uma trajetória no campo da História da Arte e da preservação do Patrimônio Histórico, Artístico e Cultural², surgiu o interesse em desenvolver uma pesquisa

¹ Maria Alice Kappel Castilhos é arquiteta, especializada em restauração de bens culturais.

² Segundo o Edital de 2009 do IPHAN para concurso público para provimento de vagas em cargos de nível superior, as atribuições técnicas do profissional Historiador de Arte, de complexidade e de responsabilidade elevadas, compreendem planejamento, acompanhamento e avaliação de projetos; desenvolvimento de ações de inventário, identificação, documentação,

aprofundada sobre um dos exemplares de uma produção marcante para a expressão cultural do Estado do Rio Grande do Sul e sua projeção nacional.

A minha formação prévia na área de Arquitetura e Urbanismo e uma breve atuação profissional na área de conservação e restauração de bens integrados possibilitam a formulação de algumas questões sobre o tema e o objeto de pesquisa escolhido. Conto também com as importantes experiências adquiridas durante a graduação em História, Teoria e Crítica. Os dois anos de pesquisas realizadas para o Laboratório de Estudos e Pesquisa em Arte Colonial (LEPAC-IA-UFRGS), sob a orientação da Prof^a. Dr^a. Márcia Bonnet, envolveram questões de conservação de bens móveis e integrados, além das questões teóricas e estilísticas. No curso da disciplina de Metodologia de Pesquisa em Arte (2006/2), ministrada pela Prof^a. Dr^a. Ana Carvalho — quem agora orienta este trabalho de conclusão de graduação — desenvolvi um projeto de pesquisa mesmo cunho patrimonial. O objeto de estudo foi a antiga Igreja Matriz de Porto Alegre, demolida em 1929 para dar lugar ao edifício da Catedral Metropolitana desta Capital, existente na Praça Marechal Deodoro (antiga Praça da Matriz).

A partir do levantamento cadastral de *As Artes* (1958), pretende-se constatar o *valor patrimonial* deste mural e do conjunto destas obras do oitavo andar do atual IA-UFRGS. A partir disto, tem-se o objetivo de fundamentar a proposta de resgate da configuração e do uso originais do antigo Salão de Festas do IBA-RS. O material técnico produzido sob a ótica do historiador de arte é um estudo inicial para o restaurador que vier a intervir no mural em questão, bem como no espaço do oitavo andar. Procura-se realizar, assim, uma contribuição para disciplinas distintas. Dados os limites de tempo estipulados pela proposta de um trabalho de conclusão de graduação, deixa-se para uma próxima etapa, o aprofundamento dos demais murais, bem como a realização de uma cronologia das reformas sofridas pelo atual edifício do IA-UFRGS.

referenciamento, conservação, proteção e promoção; elaboração de pareceres técnicos, fiscalização e demais atividades inerentes a preservação do patrimônio cultural brasileiro material ou imaterial (IPHAN, 2009. p.2).

Com os levantamentos iniciais, reuniu-se material fotográfico, documentos e publicações sobre o mural, o artista autor e o ambiente do oitavo andar do IA-UFRGS. Conta com relatos orais de professores, funcionários e estudantes de diferentes épocas. Tais levantamentos se prestam ao reconhecimento do objeto de estudo e sua ambiência, visando à constatação do significado sócio-cultural do espaço e do mural. Assim, é feito o seu *levantamento cadastral*, o que se compõe da montagem do histórico da obra e o seu levantamento gráfico, por meio de vistas e perspectivas. Acerca da história do mural, considera-se o contexto do oitavo andar, reconhecendo-se intervenções e ou outras alterações ocorridas, observando-se as relações morfológica, volumétrica e de ambiência. O registro de lesões visa à identificação de deteriorações e de suas causas prováveis, bem como a avaliação do estado de conservação da obra.

A identificação da obra *As Artes* busca o reconhecimento das técnicas possivelmente utilizadas, do mural como obra representativa na trajetória do artista, bem como da história do atual IA-UFRGS e de seu significado para as Artes Plásticas no RS. É feita a análise estilística e tipológica do mural, contemplando aspectos formais, iconográficos e estilísticos. Além destas, procura-se sondar uma característica técnico-construtiva, pesquisando os materiais e as técnicas já constatados em exames técnicos anteriores em obras semelhantes do mesmo autor e observando-se características físicas e deteriorações manifestadas pela pintura em questão.

A partir das triagens e reflexões sobre estes dados coletados, elabora-se uma proposta para a continuidade sistemática da preservação dos murais e do oitavo andar, espaço físico que os abriga. A partir da definição dos valores enquanto *obra de arte* e enquanto *bem patrimonial*, será avaliada a classificação desta obra como *patrimônio histórico e artístico*. Assim, pretende-se sugerir a liberação do espaço original do oitavo andar, revitalizando o uso do Salão de Festas do antigo IBA-UFRGS, como condição maior para o resgate do significado original do mural *As Artes*, de Aldo Locatelli.

A metodologia de trabalho parte de pesquisas bibliográfica e de campo. A pesquisa bibliográfica geral se vale de publicações sobre os murais e

os artistas, realizadas por profissionais da área das artes e outras afins, contemporâneos à produção de Locatelli e outros mais recentes. Considera-se escritos do próprio artista e obras clássicas e pesquisas recentes nas áreas de Restauro, História e Ciências Sociais, manuais técnicos de arquitetura e pintura. A pesquisa de campo correspondeu a observações *in loco* e a documentação gráfica e fotográfica das obras em questão, bem como de outras de mesmo gênero. São observadas obras realizadas pelo mesmo artista, em outros prédios da UFRGS ou outros edifícios públicos que apresentem murais, a fim de uma comparativa, enquanto referenciais artísticos.

Analisou-se documentação³ constante em arquivos de instituições públicas como o Arquivo do Arquivo Histórico do Instituto de Artes da UFRGS e o IPHAN. Da mesma forma, consideram-se relatos orais, e seus respectivos registros, por meio de entrevistas a ex-alunos, professores e funcionários contemporâneos aos eventos em questão e a profissionais das áreas de História e Teoria, técnicos de pintura e conservação e restauro e pesquisadores.

O material gráfico disponível resulta na elaboração de fichas cadastrais, com esquemas e imagens como desenhos e plantas em escala, fotografias e o devido registro documental das obras de arte, organizadas a partir de referenciais teóricos e modelo de fichamento estabelecido pelo IPHAN, e engloba a identificação e registro do estado de conservação e deteriorações manifestadas. Esta pesquisa também se vale de instrumentos normativos para defesa do Patrimônio Cultural Brasileiro como as Cartas Patrimoniais, sendo uma das mais importantes para este caso de bens integrados ao patrimônio arquitetônico, a *Carta de Veneza* (1964). A ficha cadastral é elaborada de acordo com as diretrizes constantes do *Manual de preenchimento da ficha do Inventário Nacional de Bens Móveis e Integrados* do DID-IPHAN (IPHAN, 2000).

Este trabalho se estrutura, então, em dois volumes, sendo o primeiro correspondente a pesquisa histórica e do estudo teórico que toma o mural *As Artes* de Locatelli e o segundo, a compilação do material gráfico

³ Entre esta documentação, escritos técnicos, desenhos, plantas, diagramas, fotografias antigas e recentes.

produzido para manuseio. A pesquisa teórica é desenvolvida em três capítulos. O segundo volume contém os apêndices e anexos. Os apêndices englobam a Ficha Cadastral da obra, reproduções de imagens da obra, biografias, fotografias da situação atual das obras (plantas baixas, fotografias). Os anexos correspondem a uma breve biografia e cronologia de trajetória do pintor italiano Aldo Locatelli, documentos necessários para esclarecer e fundamentar o projeto.

No primeiro capítulo, é feita uma revisão bibliográfica sobre Aldo Locatelli, para que se obtenha um panorama biográfico e artístico do muralista italiano. A idéia é avaliar questões como a sua manifesta consciência de contexto sócio-cultural, o seu desenvolvimento expressivo ao longo da sua produção em pintura, no qual relacionou tradição e modernidade, e a sua importância enquanto docente do IBA-RS. Encerra-se com uma resenha da sua tese *Mural: análise, considerações, método e pensamentos*, que escreveu em 1962, para o concurso para provimento efetivo da disciplina de *Arte Decorativa* do mesmo Instituto. Neste tópico, é possível relacionar as suas idéias verbalizadas com as suas respectivas manifestações nas artes plásticas.

O segundo capítulo consiste no estudo específico de *As Artes*. Inicia-se com um breve histórico da constituição do IBA-RS a fim de traçar a contextualização histórico-social em que foi concebido o mural, bem como verificar as motivações e condições de execução do conjunto de painéis. Assim, identifica-se a sua importância para a memória do Instituto, situando-o também na história das Artes Plásticas do Rio Grande do Sul. Comenta-se sobre algumas das personalidades do IBA-RS e sobre a articulação dos eventos do Cinquentenário, que relacionam-se com o mural em questão.

O tópico seguinte corresponde à análise do mural, englobando o levantamento iconográfico, a composição formal, a análise estilística, comentando a questão da técnica mista. Também é proposta uma discussão da técnica de execução do mural, a fim de unificar a terminologia e fazer uma indicação dos materiais constituintes. Essa especificação técnica só pode ser confirmada por análises científicas apropriadas, as quais correspondem a uma etapa seguinte de pesquisa, e que não está incluída neste trabalho. A

avaliação do estado de conservação visa apenas à constatação dos danos presentes, causados pelo impacto do atual uso do espaço do oitavo andar. Este mapeamento não pretende substituir os levantamentos iniciais a serem realizadas pelo restaurador, os quais visam às análises químicas preliminares que embasam o projeto de restauração em si.

O terceiro capítulo corresponde à constatação do *valor patrimonial* de *As Artes*, de Aldo Locatelli. A partir das análises formal, estilística e técnica do mural *As Artes*, será apontada a sua importância como representação de determinadas ideologias sócio-culturais vigentes no momento de sua concepção e execução, bem como as que contextualizam as intervenções realizadas posteriormente sobre os painéis. Aponta arquitetura e espacialidade interna, numa comparativa entre as configurações original e atual e as situações dos murais por meio de fotografias. Pretende-se, então, ressaltar a sua importância histórica, artística e cultural conforme os princípios de conservação e restauração reconhecidos pelas instituições federais competentes de defesa do patrimônio histórico e artístico nacional. Assim, pretende-se fundamentar uma argumentação para o resgate e a preservação do conjunto de obras. Esse incentivo a futuras intervenções de restauro e ações de preservação das mesmas propõe o retorno à configuração e usos originais do seu local de assentamento, o antigo Salão de Festas do IBA-RS.

As questões relacionadas à estrutura administrativa do antigo IBA-RS estão baseadas no estudo realizado pelo Prof. Círio Simon (1936) IA-UFRGS, em sua tese de doutoramento *Origens do Instituto de Artes da UFRGS: etapas entre 1908-1962 e a contribuição de expressões de autonomia do sistema de Artes Visuais do Rio Grande do Sul* (2003). Desta mesma fonte, foram extraídos aspectos históricos do atual Instituto de Artes da UFRGS, cujos dados foram complementados por outras pesquisas como a da Prof^a. Marilene Burtet Pieta, em seu trabalho *A Modernidade da Pintura no Rio Grande do Sul* (1995), que trata justamente da dinâmica dos processos sócio-culturais da produção artística no Rio Grande do Sul, bem como da sua legitimação. Para Pieta, as discussões sobre uma “prática artística culturalmente implantada e organicamente renovada só se estabeleceram, na pintura do Rio Grande do

Sul, aproximadamente a partir de 1958, quando se criam condições de definição de um universo artístico autônomo que assume na ‘conquista da linguagem’, as suas diferenças culturais. Só então é possível falar de um projeto de modernidade na pintura sulina, que se prolonga até o final dos anos 60, quando dá lugar a novas poéticas alternativas como categorias visuais“ (PIETA, 1995.p.11.).

Aldo Locatelli escreveu, em 1962, depois de quase quinze anos de intensa atuação como muralista e como docente em território brasileiro, uma tese para o concurso para provimento efetivo da cadeira de Composição Decorativa do IBA-RS. Não chegou a defender a breve dissertação que intitulou *Mural: análise, considerações, método e pensamentos*, pois adoeceu gravemente e faleceu no mesmo ano de 1962. Tal conteúdo foi publicado dez anos mais tarde por Antonio Hohlfeldt, no jornal porto-alegrense *O Correio do Povo*, em memória a perda do pintor ítalo-brasileiro⁴.

Neste escrito, Locatelli tratou da importância da pintura mural para a humanidade desde a pré-História e sobre as relações entre conceitos e técnicas de pintura, traçando definições e descrevendo o seu próprio processo para elaboração de murais, estruturados em *método de trabalho, técnicas e pensamentos* sobre arte e a situação da época em termos de educação, consciência do artista, importância do público, o mercado. O pintor cita Pietro Maria Bardi (1900-1999)⁵, concordando com o mesmo, que todos estes elementos contribuem para a arte e para a formação do patrimônio da humanidade. A partir disso, Locatelli aponta para a “necessidade do homem artista de expressar a ‘emoção vital’”, colocando para a arte a função de materializar formas que veiculem um conjunto de idéias. Elegeu como representantes da sua época a “expressiva e social pintura mexicana e a sólida e monumental mediterrânea dos italianos Carrà e Lioni⁶”. Com esta breve

⁴ Posteriormente a Hohlfeldt, outros pesquisadores que estudaram a obra de Locatelli disponibilizaram o conteúdo da tese *Mural: análise, considerações, método e pensamentos* em suas respectivas publicações. Vera Zattera em *Aldo Locatelli*, em 1990, e Paulo Gomes e Armindo Trevisan em *O Mago das Cores*, em 1998.

⁵ Pietro Maria Bardi (La Spezia, Itália, 1900 – São Paulo, Brasil, 1999), foi diretor do Museu de Arte de São Paulo (MASP), participou dos eventos do Cinquentenário do IBA-RS, em 1958.

⁶ Sobre os artistas Carlo Carrà e Lioni, ver Apêndice *Biografias*.

análise, tece as suas considerações, nas quais primeiramente, comenta as potencialidades e restrições da *pintura de cavalete* e da *pintura mural*. O muralista italiano descreve também o seu rigoroso *método* de trabalho, que consiste em quatro etapas bem definidas e encadeadas, a saber: *desenho*, *composição*, *demonstração do ritmo* e *construção da composição* e, finalmente, a escolha das *técnicas* de mural. Esclarece que o desenho realista, ao qual chama de 'cópia natural', serve apenas como ferramenta de trabalho. Das técnicas de pintura escolhe o *afresco* como a mais adequada a execução do mural, tendo comentado os respectivos procedimentos e seus efeitos pictóricos. Porém, chama a atenção para que, tecnicamente, nem toda pintura mural é um afresco.

Na tese de 1962, registra conceitos e pensamentos que fornecem subsídios para o entendimento da obra de Locatelli e para a análise do mural *As Artes* do IA-UFRGS, situando-o na trajetória artística do pintor. O panorama da sua produção no Brasil e na Itália é estudado a partir de pesquisas anteriores realizadas por profissionais da área das artes como a de Vera Zattera (UCS) e de áreas afins como a mais recentemente publicada, em 2008, pelo Prof. Luiz Ernesto Brambatti (UCS-RS), de abordagem histórica e sociológica.

Das definições que Aldo Locatelli apresenta na sua tese, ressalta-se a importância da distinção entre *mural* e *painel decorativo*, para a elaboração desta pesquisa. O artista reconhece ambas modalidades como "expressões plásticas, determinadas sempre pela necessidade estética do ambiente arquitetônico". Afirma que o *mural* "é criado para, além da função estética, também a função decorativa, determinada por um ambiente arquitetônico" (LOCATELLI, Aldo. 1962). Em outras palavras, a diferença estaria na função da obra em si.

O *painel decorativo* estaria "estritamente ligado ao ambiente, sendo a função puramente decorativa, ainda que represente elementos figurativos, que servem para chamar a atenção do observador para a função do ambiente em que está contido". O *mural*, por ser "destinado a um ambiente público, deve conter uma temática que contextualize o observador ao clima

espiritual ou cívico do ambiente”. Em termos de estilística, “enquanto o painel é “parte integrante do ambiente arquitetônico”, o mural tem o privilégio de expressão própria” (LOCATELLI, 1962). Logo, o *mural* se diferencia pelo seu conteúdo ideológico, transmitindo uma postura do artista em relação à função do espaço que contém a obra.

De fato, as idéias do italiano vão ao encontro do que Dawn Ades diz sobre o Movimento Muralista Mexicano⁷, cuja prioridade era o objetivo de uma estética que socializasse a expressão artística. Para estas reflexões, tomo a referência de *muralismo* da vanguarda cultural revolucionária do México, a qual tinha forte sentido do valor social de sua arte, o Movimento Muralista Mexicano. Dawn Ades diz que Os pintores revestiam as paredes com imagens, reproduzidas maneiras realista, alegórica ou satírica apresentando as muitas faces da sociedade local, com suas aspirações e conflitos, sua história e múltiplas culturas apontavam a tradição indígena [nativa] como modelo do ideal socialista de uma arte aberta para o povo: “uma arte que fosse aguerrida, educativa e para todos”. De acordo com Ades, “estas idéias ajudaram a assentar as bases culturais e políticas sobre as quais o muralismo, como arte nacional, se estabeleceu e promoveu, mas não necessariamente elas coincidem com a concepção que os próprios muralistas tinham de seu papel, nem com a mensagem social que a arte deles transmitia” (ADES, 1997).

Segundo Annateresa Fabris, no Brasil, o muralismo teve grande expressão como um dos recursos do Governo JK, cujo princípio de exaltação ao nacionalismo coincidiu com o pensamento modernista de se produzir uma arte acessível a todos. A década de 50 é caracterizada por um forte incentivo

⁷ O governo mexicano de então, cuja orientação revolucionária planejava atenuar o grande problema da segregação social – proveniente das diferenças étnicas e econômicas entre a cultura indígena e a dos descendentes da européia colonizadora – através da melhoria das condições da classe nativa. A revolução constituiria na fusão cultural, que contribuiria para a fusão étnica da população e também seria um importante fator agente de elaboração de uma arte una, uma das bases mais sólidas para da consciência nacional. Porém, estas idéias foram importantes apenas pelo fato de que colaboraram para assentar as bases culturais e políticas sobre as quais o muralismo se estabeleceu e se promoveu como arte nacional. Na verdade não necessariamente elas coincidem com a concepção que os próprios muralistas tinham de seu papel, nem com a mensagem social que a arte deles transmitia. A prioridade dos muralistas era o objetivo estético que socializasse a expressão artística. Tinham a tradição indígena como o modelo do ideal socialista de uma arte aberta, para o povo: “uma arte que fosse aguerrida, educativa e para todos” (ADES, 1997.p.153). Dawn Ades diz que, na prática, as diferenças entre uma arte “popular” nativa e a arte dos muralistas “para o povo” não foram resolvidas. Para saber um pouco mais, ver Apêndices.

ao desenvolvimento econômico e de efervescência social e cultural. Neste contexto, houve grande incentivo a produção de artes plásticas para os prédios públicos. Exemplo disto é o conjunto de murais do edifício do Ministério de Educação e Saúde, no Rio de Janeiro. Obra esta na qual estão retratados aspectos fundamentais da evolução da economia brasileira, tendo tomado como elemento iconográfico o negro e valorizado as extremidades como mãos e pés, que utiliza para a execução das tarefas referentes ao trabalho que efetivamente constrói a estrutura do país (FABRIS, 1996).

Aldo Locatelli apontou, em sua tese, que reconhecia a importância dos muralistas mexicanos para a formação dos cidadãos e, por conseguinte, para História da Pintura. No entanto, ao contrário dos mexicanos, Locatelli tinha não apenas consciência disto, mas inclusive intenção sobre a “mensagem social que a arte [...] transmitia”.

Sendo assim, se constata a importância histórica e artística da obra de Locatelli para o circuito de artes plásticas no RS. Então, é possível pleitear a sua preservação – bem como a do mural *As Artes*, de 1958 – com apoio no argumento de seu valor enquanto *patrimônio cultural*.

Considera-se, neste trabalho, a idéia de *patrimônio cultural*, segundo a concepção do museólogo e professor francês Hugues de Varine-Bohan (1935) como “o produto da atividade humana que reúne elementos do meio ambiente em que o homem se insere — seja a natureza virgem ou urbanizada — e dos conhecimentos e das ciências que domina” (VARINE-BOHAN, 1975. p.5). Corresponde a:

um aspecto do patrimônio global da humanidade [...] se compõe de três elementos: (1) o meio ambiente do homem; (2) o conjunto de conhecimentos acumulados pelo homem e; (3) o conjunto de bens culturais, isto é, o que o homem fabricou para responder às necessidades de sua vida e de seu cotidiano” (VARINE-BOHAN, 1975.p.12).

Em outros termos, é aquilo que o ser humano produz a partir das necessidades que se apresentam e dos recursos disponíveis no ambiente em

que vive e do saber que possui materializados em objetos e artefatos, que vem a ser *bens culturais*.

Tais conceitos vão ao encontro do que foi legalmente aceito e afirmado na Lei nº. 25, do ano de 1937, que conceitua e organiza a proteção do patrimônio histórico e artístico nacional como:

[...] o conjunto dos bens móveis e imóveis existentes no País e cuja conservação seja de interesse público, quer por sua vinculação a fatos memoráveis da história do Brasil, quer por seu excepcional valor arqueológico ou etnográfico, bibliográfico ou artístico.

(artigo 1º. do Capítulo 1 do Decreto-lei nº. 25, de 30 de novembro de 1937)

Varine-Bohan identificados também os problemas sofridos pelo patrimônio. Destes, destaca os dois mais perigosos no sentido de que são as fontes mais significativas de destruição do patrimônio, e que estão fortemente relacionados entre si: (1) *açambarcamento* e (2) *desvio*. O *açambarcamento* é “a monopolização do patrimônio por apenas uma parte da humanidade”. O *desvio* corresponde à “alteração de sentido desse patrimônio” (VARINE-BOHAN, 1975. p.3).

É importante deixar claro que neste caso dos murais do Oitavo Andar do IA-UFRGS não se identifica a situação de desvio no sentido econômico, mas no de subutilização e ocultação do patrimônio cultural. Porém, em consequência, o está levando à destruição.

De modo geral, a postura preservacionista aqui defendida é dada pelo argumento da socialização de uma obra artística e arquitetônica. Postura esta baseada nos dizeres do engenheiro urbanista, arquiteto e historiador de arte Gustavo Giovannoni (1873-1947), quem buscou critérios mais científicos para a prática da preservação. Suas idéias influenciaram documentos resultantes de congressos internacionais que se propõem a orientar as atividades de defesa do patrimônio cultural, como a Carta de Atenas (1931) e a Carta de Restauo Italiana (1972).

Giovannoni propõe dois tipos de *monumentos* – *monumentos mortos* e os *monumentos vivos* – e os cinco tipos de restauração (MEIRA,

2002). São considerados *monumentos mortos* aqueles não passíveis de reutilização na vida cotidiana⁸. Os *vivos* são os que podem ser reutilizados. Na condição de *vivos*, os monumentos podem vir a sofrer algum dos tipos de restauração propostos por Giovannoni, a saber: recomposição, consolidação, liberação, complementação e renovação. Conforme o tipo de monumento e o diagnóstico do estado de conservação é determinado o tipo de restauração que será feito.

O muralismo por si carrega uma proposta de *monumento intencional* (RIEGL, 1963), adicionado ao valor que se agrega enquanto pintura, enquanto testemunho histórico de uma determinada época, grupo social, acontecimentos sócio-políticos, etc. É o inventário das obras de arte que asseguram a preservação do patrimônio cultural: bens culturais materiais. A partir deste primeiro estudo é que se tem as diretrizes sobre como proceder com os bens culturais. Principalmente, no caso de uma intervenção tão significativa como a restauração. É do domínio de informações sobre as propriedades conceituais e materiais de uma obra de arte que se pode decidir qual o tipo de intervenção fazer, com os devidos cuidados em manter a *autenticidade*⁹ da obra.

Cesare Brandi (1906-1988), intelectual italiano que se dedicou a história e a crítica de arte e também a estética e a restauração, em sua *Teoria da Restauração* (1963), principal referencial para interpretar questões ligadas à preservação de bens culturais na atualidade que se compõe de três instâncias: a natural, a estética e a histórica. A *instância estética* “corresponde ao fato básico da qualidade do artístico pelo qual a obra de arte é obra de arte”. A *instância histórica* concerne como produto humano realizado em certo tempo e lugar. Destas idéias, Brandi concebe que “a restauração constitui o momento metodológico de reconhecimento da obra de arte em sua consistência física e em sua dupla polaridade estética e histórica” (BRANDI, 1963.p. 35). Suas idéias funcionam nesta reflexão como diretrizes para as propostas de intervenção no espaço do oitavo andar do IA-UFRGS.

⁸ Exemplos de *monumentos mortos* são os arqueológicos, por exemplo, as ruínas.

⁹ A *Conferência de Nara*, no Japão, em 1994, foi a conferência sobre *autenticidade* em relação à convenção do Patrimônio Mundial, pela UNESCO, ICCROM e ICOMOS.

A seguir, o *Capítulo I - Aldo Locatelli e o Muralismo no IBA-URGS (1953-1962)* apresenta o artista ítalo-brasileiro Aldo Locatelli (1915-1962) e a sua trajetória artística.

2. Capítulo I - Aldo Locatelli e o Muralismo no IBA-URGS (1953-1962)

O estudo sobre a trajetória artística de Aldo Locatelli destina-se a traçar o perfil estético e técnico do pintor, bem como constatar a sua contribuição para o antigo IBA-RS e para o campo das Artes Plásticas no Rio Grande do Sul. Este breve panorama sobre o pintor inicia pela sua formação acadêmica e sua experiência como muralista, ainda na Itália. Segue dissertando sobre os seus primeiros trabalhos em muralismo no Brasil e sobre a sua posterior contribuição como docente. A análise da tese de Locatelli, intitulada *Mural: análise, considerações, método e pensamentos* (1962), pretende identificar as concepções do pintor quanto à arte e à pintura mural, com o intuito de, posteriormente, analisar as questões conceituais e expressivas na sua obra.

Uma comparativa de algumas obras representativas da trajetória do artista com as idéias por ele expressas verbalmente é feita com o intuito de constatar a origem e a prática de seus pensamentos, registrados depois de vasta atuação profissional. O apoio em pesquisas anteriores constitui o confronto dos pareceres de especialistas na produção do artista ítalo-brasileiro, a fim de contextualizar o mural *As Artes* (1958) do IA-UFRGS na trajetória profissional de Locatelli.

O conhecimento da trajetória artística de Locatelli e o embasamento teórico na sua tese dão subsídios para a análise das suas pinturas. No capítulo seguinte, são desenvolvidas as análises formal e estilística do mural *As Artes* (1958) do IA-UFRGS, objeto de estudo desta pesquisa.

Segue-se um panorama da trajetória artística do pintor italiano, enfatizando os murais civis no Rio Grande do Sul, e a sua contribuição para as Artes Plásticas no RS e para o Patrimônio Cultural local.

2.1. Da Itália para o Rio Grande do Sul (1915-1948)

Aldo Daniele Locatelli nasceu em 1915, em Villa d'Almé, subúrbio de Bérgamo, na Itália. Ainda na infância, entrou em contato com os artistas que restauravam os murais da igreja de sua cidade natal, entre eles, o pintor Fermo Taragni (1871-1948). Eram equipes de profissionais especialistas em técnicas de afresco, estuque e modelagem, douratura e restauração. Em geral, eram contratadas pelas paróquias para decorarem suas igrejas. Tendo concluído o ensino elementar, Aldo procurou uma formação na área das Artes. Aos dezesseis anos de idade, ingressou no curso de Decoração nos Cursos Livres de Instrução Técnica, na Escola de Arte Aplicada à Indústria Andrea Fantoni, em Bérgamo. Lá, estudou sob a orientação do Mestre Francesco Domenighini (1860-1950), reconhecido pintor e afresquista. No ano seguinte, na conclusão deste curso, recebeu o Primeiro Prêmio, que lhe concedeu uma Bolsa de estudos na Escola de Belas Artes de Roma. Então, durante este aperfeiçoamento, dedicou-se a estudar as obras da Capela Sistina, de Michelangelo, e outros monumentos artísticos locais. No período entre os anos de 1929 e 1932, pintou *Nave* (sem data) (Figura 1), uma composição dinâmica, de vários planos sobrepostos em diferentes direções. Nesta pintura, a pesquisadora italiana Delia Locatelli observou que “provavelmente, o jovem pintor, atraído pela vanguarda pictórica da época, se mediu com um tema dedicado a maneira futurista” (LOCATELLI, 2002. p.39).

A partir de 1933 e nos dois anos seguintes, Aldo cursou Pintura na Academia Carrara de Belas Artes de Bérgamo, onde adquiriu a base da sua formação artística. Delia diz que Aldo estudou com o pintor - e então recém eleito Diretor da Academia - Contardo Barbieri (1900–1966), de explícita simpatia fascista, que influenciou profundamente a formação do jovem (LOCATELLI, 2002. p. 41). Nessa época, o estudante executou vários ensaios em têmpera, desenhos e pinturas a óleo sobre tela, tendo produzido retratos, paisagens e naturezas mortas. Tais composições têm aspecto cenográfico, porém, as formas são estilizadas, como se pode ver em *Il Cavallo di Troia* (sem data) (figura 2) e em *Casa a Pompei* (sem data) (figura 3).

A pesquisadora italiana observa que, no curso dos anos, o jovem Aldo foi definindo o seu caráter pictórico, tendo evidenciado uma “magistral capacidade em conceber cenografias complexas”. Ela reconhece que, “nas poucas oportunidades que veio a ter na Itália para trabalhar em grandes temas e sobre grandes espaços, isso aparece discretamente, mas nos afrescos brasileiros em temas históricos e alegóricos, é que este tipo de composição se cumpriu” (LOCATELLI, 2002. p.41). Após o término da formação acadêmica, ele seguiu produzindo retratos, naturezas mortas e paisagens, nos quais, “encontram-se as características da pintura novecentista, em pinturas compostas, moduladas e frias nas cores que Locatelli interpreta plasticamente” (LOCATELLI, 2002. p.51).

Recém graduado, Aldo Locatelli colaborou com um reconhecido pintor da época na execução do afresco de uma igreja local, para a representação de um tema sacro (CORDONI; ROTA, 2002. p.15). Porém, exerceu a profissão por pouco tempo. Convocado pelo Exército Italiano, ele partiu a serviço para a cidade de Ospedaletto, próxima a San Remo, logo no ano seguinte. Nesse tempo, conseguiu licença algumas vezes para visitar museus e galerias, quando teve oportunidade de rever obras de Michelangelo e de outros artistas importantes. Segundo a pesquisadora gaúcha Vera Zattera, foi assim que o artista veio a se interessar pelo estudo da figura humana sob todos os aspectos: a mente foi tão valorizada quanto os músculos e o esqueleto, procurando captar “o caráter e o íntimo do ser humano” (ZATTERA, 1990. p.20). No seu tempo livre, fazia desenhos e pinturas de retratos das pessoas que o cercavam, algumas naturezas mortas e paisagens dos locais onde estava.

No início da 2ª. Guerra Mundial, Locatelli foi mandado de Nápoles para a África Setentrional. Participou de ações de guerra, de junho a agosto, mas em outubro, foi desmobilizado e, então, retomou as pinturas encomendadas. No ano seguinte, foi a Roma, onde visitou museus e pinacotecas, enquanto esperava ser novamente chamado para combate. Quando requisitado pelo Exército, em 1940, voltou para o norte da África, onde foi ferido em combate e dispensado definitivamente.

Delia relata que Aldo, ainda estudante, havia aprendido o ofício de decorador e afresquista de igrejas. Tal como seus ex-companheiros de academia, ele passou a freqüentar, em Redona, a oficina de Fermo Taragni. Este experiente pintor e decorador trabalhava há anos não apenas em igrejas da província bergamasca, mas também era conhecido e apreciado em outras cidades da Itália e no exterior. Assim, em agosto de 1938, quando Aldo retornou a Villa d'Almé, foi convidado pelo mestre Taragni para ajudá-lo a decorar o Santuário de Pompéia, no sul da Itália (LOCATELLI, 2002. p. 53).

No mesmo ano, Aldo Locatelli foi contratado por Don Camillo Salvi, ex-cura da paróquia de Villa d'Almé, para executar a série de três afrescos para a Paróquia de Santa Cruz, cidade do Vale Brembana, também na Província de Bérgamo. Foi a sua primeira grande obra¹⁰ (Figuras 4 e 5). Para a execução desta, que o envolveu até 1945, teve o auxílio dos colegas Emílio Sessa (1913-1999) e Andrea Mandelli (1921). Assinava, então, "Aldo Locatelli da Villa". Zattera afirma que nessa obra misturam-se dois tipos de trabalhos de Locatelli: pinturas a óleo e afrescos, resultado de um metódico processo (ZATTERA, 1990. p. 24).

[Locatelli] Estuda e analisa as figuras do evangelho. Pequenas telas são pré-projetadas para a organização dos espaços e das figuras. A 'prova do autor' [como Zattera chama os esboços], é feita em óleo sobre tela de pequenas dimensões e identifica bem como será o afresco ou a grande tela mural. Algumas vezes um gesto ou uma figura se desloca um pouco no mural final, mas a orientação através de provas será uma constante. A composição, as cores, os efeitos de luz e os detalhes são esboçados ali para depois serem o modelo para os grandes painéis. Quem o acompanha na decoração das molduras e dos efeitos é Emilio Sessa, que mais tarde também o acompanhará ao Brasil. (ZATTERA, 1990. p.24).

¹⁰ São mais de trinta afrescos e têmperas tendo como temas o Evangelho, o Mistério da Cruz, os Evangelistas, a vida de São Pedro e São Paulo, os Papas Leão XIII e Pio XI e aos Sacramentos. Locatelli dedicou estes trabalhos ao seu irmão mais novo que havia sido morto em combate, em 1943, vítima de represália alemã: "*Nino, caduto in armi*" (BRABATTI, 2008. p.232).

Antes do término de Santa Cruz, em 1944, Locatelli retornou ao trabalho no *studio* de Taragni e fez alguns quadros particulares, ainda em temas sacros e retratos de personalidades paroquiais. No ano seguinte, instalou o seu atelier na Rua Mazzini, na casa das tias, em Villa d'Almé. A partir de então, o artista passou por um período intenso em termos de atividades profissionais. Pintou afrescos em batistérios de igrejas com os parceiros Emilio Sessa e o estucador Adolfo Gardoni. Seguiu cumprindo as encomendas de pinturas de cavalete, tendo pintado retratos (Figura 6). Surgiram oportunidades para trabalhar nas restaurações do Santuário de Pompéia, no sul da Itália, da Igreja das Irmãs de Maria Santíssima Consoladora, em Milão, e de alguns quadros do Vaticano (ZATTERA, 1990. p.24).

Nesta mesma época, venceu a licitação para a restauração da Cúpula da Igreja Pontifícia *Collegiata abbaziale di Nostra Signora de Rimedio*, na Praça G. Alimonda, em Gênova, que havia sido bombardeada durante a 2ª. Guerra. Esta obra veio durar de setembro de 1946 e 1º. de março de 1947. Para tais trabalhos, fez muitas pesquisas, leituras e vários estudos em livros que o orientassem. Leu, entre outros, sobre a obra de Angelo Landi, que afrescou o Santuário de Pompéia. Apreciava este pintor e procurou nele suas bases de composição. Fez muitos estudos e provas de autor para a obra de Gênova.

Nota-se aqui a preocupação de Locatelli em conhecer o objeto de trabalho, desde a sua concepção até a sua materialidade, para então planejar a intervenção que viria a fazer. Tal preocupação técnica se confirma na comparação entre o esboço e o referente detalhe do afresco *La Predicazione di San Paolo*, na Igreja de Santa Cruz (Itália), ambos sem data (figuras 4 e 5 respectivamente). O reforço vem das observações de Zattera sobre os métodos de pesquisa e os referenciais artísticos do pintor italiano:

Sua sensibilidade contribui para que a temática, o equilíbrio, a linha, os planos e a cor sejam analisados. Os elementos plásticos e os princípios compositivos o intrigam e, assim, analisa mais e mais. Estuda as obras italianas e algumas alemãs. Estuda o Barroco de Tiepolo, o animismo de Da Vinci, a perspectiva de Mantegna e, principalmente, a escultura do pincel e do cinzel de

Michelangelo. É a partir daqui, que se percebe no trabalho de Aldo uma atitude de libertação a favor do espaço. O ritmo de seu trabalho até aqui lhe parece moroso e pequeno. Ele está em busca de uma expressão mais ampla e monumental. As telas se tornam muito pequenas e ele tenta cada vez mais compreender e analisar os murais (ZATTERA, 1990.p. 25).

Sua sensibilidade e sua percepção estão sendo despertadas conforme trabalha e já lhe vão dando experiência. [Locatelli] Percebe as relações, os fatos, os objetos. Capta os espaços e tenta estudá-los e estruturá-los. E sua composição aparece. Esta é forte, bem elaborada esse tornará uma característica sua. Toma total consciência da linguagem muralista e se funde com os objetos e os homens. Através do estudo, da percepção do espaço-coisa-corpo se solta com talvez ainda pouca experiência para execução de murais. (ZATTERA, 1990. p.27)

Em paralelo a estes estudos para projetos de restauração, Aldo Locatelli, mantinha a sua produção em cavalete.

São testemunhos, deste período, pequenas telas com temas cotidianos, como a fiandeira, o lenhador, naturezas mortas e encomendas de retratos. Um exemplo é a tela *O Camponês que arrasta o trenó*, de 1947. “É o ano de 1947, Aldo está com 32 anos e já despontava o amadurecimento de sua técnica de pintar. Começava, nesse momento, a usar sua assinatura definitiva: ‘Aldo Locatelli’ (ZATTERA, 1990. p.25).

Em 1948, Aldo Locatelli veio para o Brasil, já contratado para executar os murais da Igreja de São Francisco de Paula da cidade de Pelotas, no interior do Rio Grande do Sul. Sua obra logo impressionou a população local, o que gerou mais propostas de trabalho a curto e médio prazo. A partir de então, o pintor passou a tratar de temáticas diferentes, situadas em contextos específicos. Veio a ministrar cursos, informalmente, tendo chegado a uma significativa atuação acadêmica.

2.2. O muralismo de Locatelli no Rio Grande do Sul e no Brasil

Locatelli foi convidado pelo Bispo Dom Antônio Zattera para decorar com afrescos a Igreja de São Francisco de Paula, em Pelotas, Rio Grande do Sul (Figura 7). Na época, o pintor pelotense e também crítico de arte Leopoldo Gotuzzo (1887-1983) elogiou a obra que estava sendo realizada na Catedral de Pelotas. Gotuzzo avaliou-as como “composições harmoniosamente encaixadas no espaço”, tendo percebido que “a expressão predomina sobre as dimensões” (BRAMBATTI, 2008. p.74). Assim, sinalizou grande destreza do pintor italiano. Em paralelo, Locatelli ministrava informalmente cursos de pintura para cidadãos locais. Em seguida, surgiram novas propostas de trabalho em outras cidades do interior do Rio Grande do Sul. O trabalho seguinte à Catedral de Pelotas foi solicitado em 1950, para a Igreja de São Pelegrino¹¹, em Caxias do Sul, também com uma decoração em afrescos.

Posteriormente, o artista executou outros murais para o Centro Administrativo da Prefeitura Municipal desta mesma cidade. O mural *Do Itálico Berço à Nova Pátria Brasileira*, de 1954 (figura 8), cuja temática é a imigração italiana, é muito significativa cultural e economicamente para o Rio Grande do Sul. Neste mesmo ano de 50, ele assinou o contrato para a execução dos murais do Palácio Piratini, sede do Governo Estadual, em Porto Alegre. Para o Palácio, pintou *A Lenda do Negrinho do Pastoreio* (figura 10), em vários murais em têmpera sobre reboco seco, de tendência para o surrealismo (SUDBRACK, 2009), obra que concluiu em 1955.

A produção de Aldo Locatelli foi, predominantemente, de murais em igrejas e outros prédios religiosos, tendo representado cenas bíblicas e passagens das vidas de santos. Porém, o artista não abandonou a pintura de cavalete. Entre retratos, paisagens, naturezas mortas, ele manteve sistematicamente o seu trabalho nesta modalidade. Em seu tempo livre, fez desenhos rápidos e pinturas, tendo tomado seus familiares ou companheiros

¹¹ Em 13 de setembro de 1958, foi inaugurada uma parte das pinturas da Igreja de São Pelegrino, na ocasião da visita do Presidente da Itália, Giovanni Gronchi, a Caxias do Sul (BRAMBATTI, 2008.p.235).

de trabalho como modelos e reproduzido paisagens dos locais por onde passava temporadas. Sobre esta prática, a pesquisadora italiana Délia Locatelli comentou:

[...] matéria viva, real, que lhe permite o desligamento do trabalho de afresquista, onde os temas são restritos e repetitivos o dão a oportunidade de exercício da profissão, mas não a liberdade expressiva que desejava. (LOCATELLI, 2002.p.55).¹²

Além das comunidades religiosas, o muralista passou a ser bastante requisitado também pelo Estado. Isto resultou em um considerável conjunto de pinturas de temática civil, importante para a identidade cultural do povo gaúcho. O muralismo cívico no Rio Grande do Sul e em São Paulo também é significativo tanto pelo aspecto conceitual quanto pelos aspectos técnico e estético.

A temática sacra requer uma visualidade mais próxima à da pintura italiana tradicional, o que naturalmente é esperado pela comunidade religiosa. Além disso, o Catolicismo, apesar de ser a religião oficial no país, não é, de fato, a prática geral. Assim, a obra sacra de Locatelli ficava restrita a atender as expectativas de um determinado grupo sócio-cultural, que freqüentava estes templos. Esta restrição fugia à proposta essencial do muralismo. Temas referentes a história e a cultura locais são registrados em narrativas sobre as etnias que compõem os povos e a própria imagem do gaúcho ou do paulista na figura do bandeirante. Locatelli registrou o trabalho desenvolvido por estes, tendo mostrado em seus murais as relações entre o imigrante ou o indivíduo nativo e a paisagem, em seus meios de subsistência. Mostrou passagens históricas e suas personalidades, ou mesmo episódios da literatura local e seus heróis.

De modo geral, a obra mural civil de Locatelli tem caráter bem definido, como algo cuja finalidade é dirigir-se ao público em geral, muitas vezes distante do meio artístico. O pintor trabalhou com a figuração situada em determinado contexto, com a figura humana em temas cotidianos, o que constitui um *realismo*. Assim como no realismo socialista, a obra mural de

¹² Tradução livre da autora.

Locatelli atende às exigências da *tipicidade* e *popularidade*, as quais prevalecem sobre a complexidade da *representação*, ajustando-se a um *naturalismo*, para que o público se sinta disposto mais rapidamente a aprovar a mensagem que se transmite (WOOD, 1999. p.268). Outra questão é a temática, que se vale da heroização do imigrante a desbravar o novo mundo, este ainda intacto, e do gaúcho na lida campeira.

Foi justamente neste tipo de produção em que o pintor italiano veio a cumprir de modo mais abrangente a sua função social, de comunicar questões ideológicas acerca da identidade cultural gaúcha em prédios públicos. Alguns dos exemplos representativos são o mural da Prefeitura Municipal de Caxias do Sul e o mural do Banco Auxiliar de São Paulo. Nestes, se identifica afinidade com as idéias de valorização dos trabalhos operário e camponês, colocadas originalmente pelo realismo socialista.

Aldo Locatelli tinha uma forte preocupação com o fato de que as encomendas o prendiam ao academicismo (ZATTERA, 1990.p.113). Esta âncora correspondia tanto ao processo de trabalho quanto pela estética. Primeiro, porque precisava da agilidade do seu método de trabalho para dar conta do pequeno prazo para a entrega. Além disso, sua pintura deveria cumprir uma função, de certo modo utilitária, e atender a expectativa da proposta que o havia solicitado. Foi com o mural cívico que o pintor conseguiu um pouco mais de liberdade, no sentido expressivo. A partir das temáticas históricas e cotidianas, foi possível explorar outros recursos expressivos na pintura sobre paredes, o que viabilizou que Aldo alcançasse outra visualidade, diferente da academicista. A relação inversa entre o processo de trabalho para as encomendas e o desenvolvimento expressivo do muralista italiano foi comentada pelo amigo Stockinger, em um depoimento registrado por Zattera:

Ele se queixava muito da própria facilidade no executar as obras. Ele fazia com uma rapidez 'danada'. Aqueles desenhos eram feitos rápido. Isto, segundo ele, impedia que ele próprio elaborasse mais as coisas todas. Mas ele encarava com humildade o trabalho dele, [...] não se julgava um gênio, nada disso. Ele pretendia fazer mais, se livrar um pouco do tema antigo, do acadêmico, que a gente dizia... O painel não era o que ele desejava fazer, era sempre uma encomenda. E quando alguém encomenda, o 'sujeito' pede alguma coisa, não?

Então, não era exatamente o que ele queria. Mas ele fazia, também porque precisava de dinheiro. [...] Ele também era professor, esse 'negócio' de ser professor absorve muito. [...] O cara não pinta, quase. [...]. (STOCKINGER *apud.* ZATTERA, 1990.p. 129)

A partir de 1957, Aldo Locatelli executou uma série de obras para bancos e empresas particulares, em São Paulo. Nestas, tratou de temas referentes a passagens e personagens da história sócio-econômica e da cultura daquele estado. Para o Banco Auxiliar, pintou, então, um conjunto de seis telas alegóricas sobre a história do estado: a siderurgia, a revolução paulista, os portuários, os bandeirantes, os camponeses e o colono desbravador (figura 12).

“Toda a alegoria tem a mesma filosofia dos outros murais de Locatelli: historiar, ao mesmo tempo em que decorar o ambiente”, diz Zattera, identificando nessas obras, “traços mais para o moderno do que para o clássico” (ZATTERA, 1990. p. 138). Assim, se constata que o pintor, tendo feito uso da maior liberdade expressiva que a temática cívica lhe proporcionava, se aproximava da tão desejada qualidade formal para a sua arte.

O Prof. Círio Simon relaciona com a tela *Il Quarto Stato* (1904) (figura 13), de Pelizza da Volpedo (SIMON *apud.* BRAMBATTI, 2008. p.130).

Em 1958, Locatelli iniciou as pinturas da *Via Sacra* para a Igreja de São Pelegrino, de Caxias do Sul, tarefa que durou até 1960. Sobre este momento da trajetória do muralista italiano, Zattera diz:

O caminho trilhado por Aldo, nas obras sacras, daria um salto [...]. Na *Via Sacra*, da Igreja de São Pelegrino. Só que esta será executada em seu atelier, em Porto Alegre, em óleo sobre tela, e ninguém o impedirá ou determinará qual o seu modo de compô-la. Será um novo modo de se expressar. Serão três anos de estudos, de espera e de pintura. Ele mesmo se exige e se dará esse tempo. Está cansado de encomendas, de reproduzir o que pedem. [...] É a maturidade que chega. Não haverá ordem na execução nem prazo determinado para a entrega. (ZATTERA, 1990.p.106).

Quando concluiu as estações da *Via Crucis* (Figuras 14 e 15), Locatelli estava inseguro quanto à receptividade do público. Foi então que

decidiu expor as quatorze telas, antes de entregar a obra à Igreja de São Pelegrino. A mostra esteve no Mata Borrão¹³, em Porto Alegre, em época de Semana Santa, tendo sido de grande apreciação. Foi com *Via Sacra*, considerada a sua obra-prima pelos especialistas, que o pintor conseguiu romper com o academicismo (ZATTERA, 1990.p.162).

Via Sacra é uma obra referencial do italiano, em que não repete a tradição das pinturas clássicas. Efeitos de luz e sombra e pincelada aparente evidenciam a natureza humana de Jesus Cristo em uma linguagem expressionista. Quis criar formas próprias, referenciadas no cubismo e mescladas com o expressionismo e o classicismo (BRAMBATTI, 2008.p.174)

Em seguida, em 1961, pintou o *Retrato de Xico*¹⁴ (Figura 16), a óleo, uma das telas mais apreciadas pelo próprio Locatelli. Foi “elaborada com pincel solto e cheio de tinta, saindo do classicismo, explora aqui a fisionomia do amigo austríaco” (ZATTERA, 1990.p. 61). Nessa mesma época, pintou *Mulheres na Areia* (1961) (Figura17), em óleo sobre tela, que hoje pertence ao Acervo da Pinacoteca do IA-UFRGS.

[...] é o mais solto.[...], único do gênero. Dois corpos estão deitados na areia e, a longe, vê-se o mar e as rochas. Completamente fora do academismo, tem pinceladas e espatuladas soltas com cores que se sobrepõem e quase não deixam identificar as figuras e o ano de execução. (ZATTERA, 1990.p. 126)

Na mesma época em que iniciou a *Via Sacra*, em 1958, Locatelli pintou o mural para o oitavo andar do IA-UFRGS e o mural *As Profissões* (1958) (figura 11). Este último integra o ambiente do Salão do Conselho Universitário (CONSUN), no prédio da Reitoria da UFRGS, representando toda a Universidade (ZATTERA, 1990.p. 126). Imbuído das convicções modernistas,

¹³ *Mata-Borrão* era um espaço expositivo que existiu na Avenida Borges de Medeiros na esquina com Andrade Neves, centro de Porto Alegre, nos anos 60. Este abrigou também exposições de Carlos Scliar e de Iberê Camargo. O nome advém de um apelido popular atribuído ao edifício de madeira que, devido ao seu formato ovalado, lembrava um objeto utilizado para secar a tinta, após qualquer escrita, pressionando-o sobre o papel. (PRESSER; ROSA, 2000.p.361).

¹⁴ Esta tela seria trocada pela escultura da cabeça do próprio Aldo, executada pelo amigo também artista. Atualmente, pertence ao coleção da família Locatelli. (ZATTERA, 1990.p. 61)

o artista provavelmente tenha permeado criação dos murais que pintou para a Universidade.

Quanto aos materiais e as técnicas utilizados, Locatelli nem sempre mantinha um padrão. Fernando Corona, em seus escritos sobre as pinturas murais de Locatelli no Palácio Piratini, diz que:

O pintor [...] não usou a técnica do afresco, em seu trabalho. Usou óleo diluído em terebintina, de aplicação suave, sem empastamento, do claro para o escuro, para evitar rachaduras (CORONA, 1973. p.14).

Isso mostra que a preocupação do pintor com o caráter permanente da obra não se restringia à intenção contida na escolha da temática, proposta essencial do muralismo. Apesar de não considerar adequada a técnica do afresco para o ambiente brasileiro, ele pesquisava alternativas para que seus murais tivessem longa durabilidade material. É possível que esta preocupação fosse decorrente da sua experiência anterior em *restauro*, na Itália.

A restauradora Leila Sudbrack¹⁵ diz que Locatelli costumava improvisar muitos materiais para as suas pinturas. Nem sempre havia disponibilidade dos materiais tradicionais nos diferentes lugares para os quais ia executar seus murais. Há grande variedade de substâncias presentes, entre pigmentos e aglutinantes, nas diferentes obras de Locatelli que já restaurou. Daí a necessidade das análises químicas prévias para a elaboração do projeto de restauração propriamente dita (SUDBRACK, 2009).

Aldo Locatelli teve oportunidade dividir os seus conhecimentos, em experiência acadêmica. Esta carreira também teve início ainda em Pelotas, quando o artista foi convidado para integrar o corpo docente da Escola de Belas Artes de Pelotas¹⁶, em 1949. Em função do reconhecimento social e

¹⁵ Leila Sudbrack restaurou os murais de Aldo Locatelli, componentes da obra *A Lenda do Negrinho do Pastoreio* (1955) no Palácio Piratini, nos anos de 1989 e 1990, e o mural *A Conquista do Espaço* (1953), no Aeroporto Salgado Filho, em 1986. Para saber mais, ver site oficial, disponível em <<http://www.leilasudbrack.com.br/>>

¹⁶ Locatelli foi convidado por Dona Marina Moraes Pires para lecionar na Escola de Belas Artes que inauguraria em 19 de março de 1949. Aceitou e tornou-se um dos fundadores da escola, além de ter se tornado membro do corpo docente e, logo mais, paraninfo de uma das turmas. Seus alunos o admiravam e seus métodos atingiram os objetivos esperados. Leva seus

profissional da sua produção em muralismo no Estado, mais oportunidades apareceram. Assim, enquanto executava os murais do Palácio Piratini, em 1951, Locatelli foi convidado por Tasso Corrêa para assumir a Disciplina de Arte Decorativa no IBA-URGS. Lá, atuou como interino até o seu falecimento, em 1962.

2.3. Locatelli como docente e a disciplina de Arte Decorativa do IBA-RS (1953-1962)

A Disciplina de Arte Decorativa compunha o currículo dos cursos de Pintura e Escultura do antigo IBA-RS. Era estruturada em dois módulos, ministrados no segundo e no terceiro anos letivos. O engenheiro-arquiteto bávaro Joseph Lutzenberger (1882-1951) foi o primeiro regente da disciplina, desde 1938 até o seu falecimento. Assim, em 1951, Aldo Locatelli foi convidado para assumir esta cadeira, da qual foi interino também até o final de sua vida, em 1962. O pintor italiano, então, manteve o "encaminhamento do estudo do mural no contexto da Disciplina de Arte Decorativa". Sobre isso, a pesquisadora Marilene Pieta diz que:

A pintura no Instituto de Belas Artes [...] mantém-se acadêmica na disciplina de Arte Decorativa, sob a regência de Aldo Locatelli. Seu trabalho visava ao estudo de murais e painéis *na linha impregnada por suas próprias concepções* [grifo meu]. A partir de 1962, essa disciplina muda totalmente de orientação, com a entrada renovadora de Rose Lutzenberger, sua assistente, que tem nova concepção do assunto com técnicas totalmente diversificadas. (PIETA, 1995. p.70)

orientandos às ruas, às exposições de gado, a vida cotidiana (ZATTERA, 1990.p. 34).

Para o Prof. Simon, que também estudou com o muralista, não era bem assim. Afirma que, em termos de linguagem, Locatelli era extremamente liberal com seus alunos. O professor “tinha suas regras, mas no aspecto estético, deixava liberdade total [...]. A exigência era que o estudante trabalhasse, que enfrentasse sem medo o desafio de aparecer publicamente” (SIMON *apud*. BRAMBATTI, 2008.p.131). A influência do pintor de Bérghamo sobre seus orientandos havia acontecido, efetivamente, em outra instância:

Além de sua obra pessoal, influenciou no ânimo dos seus alunos para socializar a sua criação artística através da obra pública, [...]. Postura particularmente intensa nos últimos tempos, quando [...] Suas vistas estavam voltadas para o projeto de trabalhar em São Paulo e nos grandes espaços de Brasília. Em Porto Alegre, aceitava murais onde ele tentava engajar os seus alunos do Instituto. Um dos seus alunos que esteve mais envolvido com essa proposta foi o muralista Clébio Sória (SIMON, 2003. p.345).

De fato, o empenhado professor deixou alguns seguidores. Foi o caso dos estudantes Clébio Sória (1933-1987) e Paulo Peres (1935), que executaram o mural encomendado pelas Ligas Camponesas e pela FE-URGS, em 1962. Este mural, intitulado por *Pieta de Painel da FE-URGS para as Ligas Camponesas*¹⁷ (Figuras 18 e 19) (Pieta, 1995. p.70), foi destruído durante o período do governo militar, por ter sido considerada “subversiva” (BRAMBATTI, 2008. p.133).

Locatelli tinha nítida preocupação social. Porém, segundo o Prof. Círio Simon, quanto à questão política, o muralista italiano não tinha uma postura partidária. É possível que ele tenha sofrido alguma influência ao longo da sua formação escolar, ocorrida durante o período do Fascismo somada ao fato da morte do irmão, quando da tomada da Itália pelos nazistas. Simon

¹⁷ O mural encomendado pelas Ligas Camponesas e pela FE-URGS, em 1962, simbolizava a *Aliança Operário-estudantil-camponesa*, conforme a Prof^a. Marilene Pieta. O projeto foi elaborado pelos estudantes Avatar Moraes (1933), Enio Lippmann (1934), Clébio Sória (1933 -1987) e Paulo Peres (1935) sob a orientação do Prof. Locatelli, do então já denominado IA-UFRGS. A execução deste óleo sobre tela ficou a cargo de Sória e Peres, acompanhados pelo mestre até seu falecimento no mesmo ano (Pieta, 1995. p.70). A iniciativa partiu dos próprios estudantes da UFRGS, politicamente engajados e pertencentes à Liga Camponesa. A pintura estava localizada no antigo restaurante universitário da Rua Sarmiento Leite. Esta obra foi demolida em 1964, pelo governo militar.

afirma que, apesar disto, o ‘clima’ de reação é quase inconsciente, o qual o pintor manifestava apenas pelo idealismo. O professor, que inclusive era estudante na época da execução destes murais para a UFRGS, conclui que não é possível se estabelecer uma ligação direta da obra a qualquer movimento ideológico. Diz ainda, em depoimento concedido ao pesquisador Brambatti, que em relação aos estudantes, Locatelli também tinha uma postura extremamente amigável, sem discriminação. Prossegue:

[...] acho que havia uma liberdade dele expor e trabalhar o que bem entendesse. O Instituto de Artes sempre primou por esta isenção de qualquer linha ideológica. [...] Locatelli não era visto como um pintor sacro. Ele era um artista que estava na academia e trabalhava dentro da concepção do Instituto. Uma das tendências, em um dos últimos contatos que tive com ele no atelier, foi deixar uma revista do Boccioni¹⁸, era a revista de época na Itália; ela sempre reproduzia na parte central, estudos detalhados de obras. (SIMON *apud*. BRAMBATTI, 2008.p.130)

No estudo desenvolvido até este ponto, é possível depreender que esta postura tomada por Locatelli enquanto docente, provavelmente tenha coincido com as suas idéias sobre a importância do Movimento Muralista Mexicano para a cultura latino-americana e da repercussão deste na arte moderna brasileira. Ao que tudo indica, a intenção do pintor italiano era despertar nos estudantes a consciência de uma função social exercida pela arte e pelo artista. Diante dos recursos que estavam ao seu alcance, uma das maneiras se concretizar este pensamento seria através da técnica do mural. Logo, considerando as suas habilidades profissionais, esta orientação para a consciência social do artista se daria pela difusão das idéias do muralismo e das técnicas de pintura mural.

No ano de 1962, alterou-se o regimento da Universidade e, portanto, alteraram-se também aspectos administrativos quanto ao vínculo profissional a instituição educacional. Foi nesta ocasião que Locatelli escreveu a sua tese, intitulada *Mural: análise, considerações, método e pensamentos*, como requisito para o concurso para provimento efetivo da disciplina que já

¹⁸ Para saber sobre Umberto Boccioni (1882-1916), vide Apendice *Biografias*.

ministrava. Assim, o professor, que até então era interino, teria sido efetivado no recém nomeado IA-UFRGS. Porém, não chegou a defendê-la, pois em seguida adoeceu gravemente e veio a falecer, poucos meses depois de escrever a sua tese. Este escrito foi publicado dez anos depois, por Antônio Hohlfeldt, no jornal *O Correio do Povo*. Ali constam as idéias que Locatelli formulou ao longo da sua formação em pintura e da sua experiência profissional, em toda a sua abrangência, como artista e como docente.

O artista dissertou tanto sobre pintura mural quanto sobre pintura de cavalete, a partir da bagagem trazida da Itália e da consciência cultural adquirida aqui, no Brasil. Comentou conceitos e técnicas de pintura, tendo descrito as suas concepções e o seu processo para elaboração de murais. Estruturou o texto quanto ao seu rigoroso método de trabalho e as definições das técnicas tradicionais. Locatelli relacionou a estética a determinadas períodos, tendo dito que “em todas as épocas o espírito define também a própria estética”. Então, concluiu com pensamentos que envolvem criação artística, prática profissional e docência, nos contextos de tradição e “contemporaneidade”¹⁹. Este conteúdo é estudado, a seguir, para o embasamento das análises do mural que o artista italiano executou em 1958 no oitavo andar do IA-UFRGS, objeto desta pesquisa.

2.4. Sobre a Tese *Mural: análise, considerações, método e pensamentos, de 1962.*

Neste tópico, toma-se conhecimento das concepções artísticas de Aldo Locatelli, através da sua tese intitulada *Mural: análise, considerações, método e pensamentos*. Tese esta que o pintor escreveu, em 1962, como requisito do concurso para provimento efetivo da disciplina de Arte Decorativa

¹⁹ O termo “contemporaneidade” colocado aqui, foi utilizado por Locatelli para se referir ao tempo em que escrevia a sua tese, o ano de 1962.

do então IA-UFRGS. Procura-se, aqui, relacionar as questões teóricas propostas pelo pintor com obras representativas da sua produção em pintura. |

Após vários anos de atuação em pintura mural, pinturas de cavalete e docência em institutos de artes, em Pelotas e Porto Alegre, Locatelli já possuía uma considerável experiência profissional. Na sua tese, o artista reuniu seus pensamentos e formulações teóricas sobre a Pintura. Dissertou sobre a importância da pintura mural para a humanidade desde a pré-História e sobre as relações entre conceitos e técnicas de pintura. Definiu *mural* e descreveu o seu próprio processo para elaboração desta modalidade, estruturado em *método de trabalho*, *técnicas* e *pensamentos*. Na última parte, em *Pensamentos*, dissertou sobre aspectos da Arte, tais como educação, consciência do artista, importância do público e mercado.

Locatelli iniciou o texto encontrando na História a “necessidade do homem artista de expressar a ‘emoção vital’”. Reconheceu, assim, a função comunicativa da arte, ou seja, desta como a forma material que veicula um conjunto de idéias. Logo adiante, observou também que “em todas estas épocas o *espírito* [grifo meu] define também a própria estética”. Em um panorama da produção cultural e artística em vários locais e épocas, o artista italiano relacionou, no sentido coletivo, uma determinada cultura e questões de representação e de visualidade. Quanto ao momento em que escrevia sua tese, Locatelli elegeu como representantes da época a “expressiva e social pintura mexicana²⁰ e a sólida e monumental mediterrânea dos italianos Carrá e Lioni²¹”. A partir dessa breve análise, teceu as suas considerações e externou os seus pensamentos. Da definição das várias modalidades da Pintura e suas respectivas técnicas, traçou as diferenças conceituais.

Primeiramente, fez “diferença substancial” entre a *pintura de cavalete* e a *pintura mural*. Afirmou que a primeira “proporciona a expressão pura, livre e emocional do artista na procura estética e plástica”, enquanto o *mural* “é criado para, além da função estética, também a função decorativa,

²⁰ Referindo-se ao Movimento Muralista Mexicano, cujos maiores representantes foram Orozco, Rivera e Siqueiros. Ver, nos Apêndices, o texto sobre este movimento e a sua repercussão na arte brasileira.

²¹ Para saber mais sobre os pintores Lioni e Carlo Carrà, ver o Apêndice *Biografias*.

determinada por um ambiente arquitetônico”. Locatelli acreditava que, tecnicamente, a pintura de cavalete “pode permitir uma execução de pesquisa”. Já a *parede*, tida como suporte, “requer o domínio total das etapas da execução da pintura”, para que se tenha precisão técnica. Atribui ao arquiteto moderno, envolvido na *era da máquina*, na preocupação da abreviação do tempo.

O pintor também fez distinção entre *mural* e *painel decorativo*, apesar de ter tomado as duas modalidades como “expressões plásticas, determinadas sempre pela necessidade estética do ambiente arquitetônico”. Para ele, a diferença estaria tanto na função quanto na preparação técnica. Nas palavras do próprio Locatelli:

O painel é estritamente ligado ao ambiente, a sua função é puramente decorativa, mesmo com a representação de elementos figurativos que podem servir e chamar a atenção do observador para a função do ambiente. A preocupação deverá ser exclusivamente para conseguir um agradável resultado estético; podemos aproveitar elementos da natureza, estilizando-os em formas originais e de bom-gosto. O ritmo, o equilíbrio e a cor são valores primordiais para um bom resultado estético, especialmente se usamos formas abstratas. Esta tendência [...] abriu um campo fecundo e maravilhoso de ótimos resultados decorativos.

[...] no mural, [...] Voltando a idade paleolítica, verifica-se que o artista não pintava na caverna em que habitava, mas na reservada as reuniões. Neste ambiente público, o artista pré-histórico deixava a pintura e a escultura como elementos utilitários, para entrar no sentido emocional das coisas com o propósito de transmiti-lo aos seus contemporâneos em um caráter monumental. Este caráter monumental, junto a função decorativa, permite que o homem anônimo se sinta motivo de inspiração para uma exaltação espiritual ou cívica (LOCATELLI, 1962).

Para Locatelli, o painel decorativo, ainda que represente elementos figurativos, serve simplesmente para comunicar a função do ambiente em que está contido. Já o mural, sendo por sua vez, destinado a um ambiente público, tem o compromisso de carregar uma informação em sua temática. Deve estabelecer efetivamente o envolvimento do observador com o

conteúdo ideológico veiculado pela sua imagem. Em termos de estilística, enquanto o painel decorativo é parte integrante do ambiente arquitetônico, o mural tem o privilégio de expressão própria. Ambas as modalidades tem vinculação com a arquitetura pelo aspecto da função do espaço. Porém, o mural se diferencia pelo seu conteúdo ideológico, transmitindo uma determinada postura do artista em relação à função do espaço ao qual a obra foi integrada.

O *método* de trabalho do muralista Aldo Locatelli consistia em quatro etapas bem definidas e encadeadas: (1) *desenho*; (2) *composição*; (3) *demonstração do ritmo e construção da composição*; e a escolha das (4) *técnicas* de mural. Ele estruturou o seu escrito sobre estas mesmas etapas, em descrições e reflexões sobre os procedimentos técnicos e seus respectivos efeitos pictóricos, ao longo de capítulos.

Quanto a primeira etapa, Locatelli considerava “danoso” e “perda de tempo” o estudo do desenho nos moldes chamados de “acadêmicos”. Ele explicou o uso do adjetivo como um termo “para desprezar trabalhos sem qualquer expressão artística”. Definiu estes “moldes acadêmicos” como “a preocupação do verismo, com o qual só se exprime uma diligente paciência de observação e de execução, mas que sufoca e contrasta o desenvolvimento emocional”. Colocou, então, o desenho realista como ferramenta de trabalho, “no sentido construtivo”, como tomada de conhecimento do objeto, para o domínio de suas formas.

O pintor alertou para que, antes de pensar na composição, é preciso pensar na *temática*. Lembrando que o mural é destinado a um ambiente público, sua idéia deve estar diretamente ligada a função do ambiente. Nas palavras do próprio autor, a idéia deve “elevantar o observador ao clima espiritual ou cívico do ambiente”. A *composição* seria, portanto, definida por dois aspectos: a *temática* e a *arquitetura*. A temática, que pode ser *espiritual* ou *cívica* e, conforme for, indica a *atmosfera* e o *ritmo*. A atmosfera, por sua vez, pode ser *serena*, *movimentada* ou *dramática*. A partir desta, pensa-se na *ambientação de cor* e nos *valores tonais* em consonância com o

ritmo estético. Estes devem ser de intensidade média para serem enriquecidos e movimentados com a posterior *colocação figurativa*.

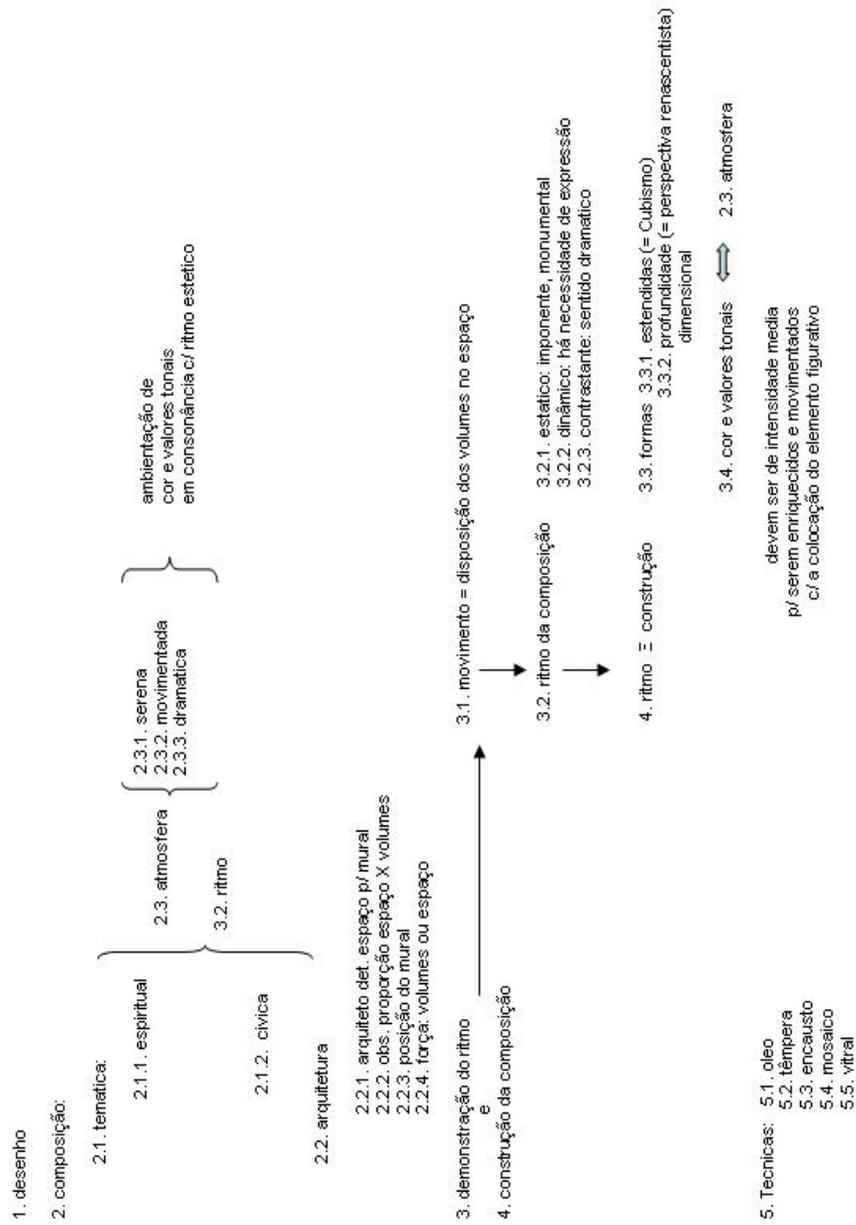
A arquitetura determina o espaço para receber o mural (previamente definido pelo técnico, o autor do projeto arquitetônico do edifício), do qual se observa a *proporção entre espaços e volumes*, a *posição do mural* e a *força*, ou seja, a relação entre os volumes e o espaço. Uma importante observação de Locatelli é que o “estilo arquitetônico não deve influir na tendência ou na personalidade do muralista”. Justificou este critério, valendo-se da História da Arte, quando lembrou que “existem exemplos de murais em pintura ou escultura na História da Arte, como expressão e significação artística de uma determinada época, executados em ambiente de estilo arquitetônico anteriores de dois ou três séculos”. A partir da disposição dos volumes no espaço, identifica-se o *movimento* e, conseqüentemente, o *ritmo da composição*. O ritmo pode ser *estático* (imponente, monumental); *dinâmico* (quando há necessidade de expressão); ou *contrastante* (com sentido dramático). A construção da composição pictórica equivale ao ritmo de onde se tem a indicação das *formas*, as quais podem ser: *estendidas*, como no Cubismo; ou em *profundidade dimensional*, com a perspectiva renascentista. ■

As *técnicas* requerem materiais e procedimentos específicos que devem ser profundamente conhecidos pelo artista, para serem aplicadas conforme a função por ele pré-determinada. Este domínio das técnicas serve para que estas mesmas sirvam ao profissional como *recurso de expressão estética*, sem lhe impor limitações ou trazer surpresas desagradáveis em termos de efeitos e durabilidade. Assim, tem-se o que Locatelli chamou de *união expressiva* dos três elementos básicos para a criação de um mural: *tema, composição e cor*.

Em termos práticos, os primeiros estudos são para se escolher a escala de proporção e, a partir dos elementos figurativos, construir a composição com formas esquemáticas ou abstratas no ritmo que a temática indicar. Estes constituem o esboço e a estruturação da composição, valendo-se do desenho como recurso de processo de trabalho. Aqui, a geometria, recurso científico do Renascimento, serve à representação. A seguir, na conclusão do

esboço se faz a inserção do elemento figurativo nas formas genéricas, para dar a expressão e os valores tonais correspondentes. A estética da figura pode ter três sentidos de interpretação: arquitetônico (do real para o grandioso, em uma reprodução verística e monumental, que corresponde à simplificação das formas); espiritual (em que há deformação da forma real em favor de um sentido, com o intuito de transmitir determinado pensamento ou sentimento, o que esteticamente tende para o expressionismo) ou; a valorização da natureza como beleza (em que há alto grau de detalhamento). Ver esquema do método de Locatelli na página a seguir.

diagrama dos três elementos básicos para a criação de um mural: união expressiva: tema X composição X cor
 Segundo a tese *Mural: análise, considerações, método e pensamentos*, de 1962, por Aldo Locatelli



Como técnicas de pintura mural, Locatelli enumerou: *afresco*, *óleo*, *têmpera* e *encausto*²². Também podem ser utilizados *mosaicos* e *vitrais*, com os materiais apropriados. Mencionou a existência de tentativas com novos materiais, porém, alertou para a falta de conhecimento das técnicas adequadas para os mesmos. Elegeu o *afresco* como a mais adaptada para esta finalidade, pelos efeitos plásticos que podem ser obtidos. “Tanto isso é verdade, que o vocábulo é usado para quase todas as técnicas de pintura mural, sem distinção de gênero”, salientou ele. Porém, chamou a atenção para que, tecnicamente, nem toda pintura mural é um afresco:

[...] efetivamente, o *afresco* é somente a pintura que é executada aplicando as cores simplesmente, maceradas e diluídas em água, acima de um extrato fresco a base de cal. O hidrato de cal que a mesma contém, combinando-se com o ácido carbônico, volta pedra, produzindo uma ‘crosta’ vitrosa que uma vez seca, fica insolúvel e as cores que são absorvidas ficam fixadas na mesma, como no fenômeno que se observa nos mármore coloridos, dos quais a natureza é rica em exemplos. (LOCATELLI, 1962)

Aldo Locatelli não descreveu o preparo passo a passo, pois julgava inútil para esta reflexão, realizada em sua tese. Para isto, indicou a consulta aos tratados de pintura, como o do pintor italiano L. A. Rosa²³, o qual considerava completo e minucioso. Locatelli preferiu deter-se na análise dos detalhes plásticos obtidos a partir das diferentes execuções e enumerou as cores de sua paleta e os respectivos pigmentos que utilizava.

Definiu dois métodos para o afresco: a cor *pastosa* e a *veladura*. A cor pastosa foi usada especialmente pelos pintores da época barroca e para consegui-la, se misturam com água e nata de cal, macerando-as até conseguir uma pastosidade igual a do óleo. Comentou os efeitos destes métodos nas técnicas, bem como o comportamento variável das cores, em termos de intensidade, quando da cura do reboco. Destas variações, notou a necessidade

²² *Encausto* é o termo em italiano para a técnica da “encáustica”.

²³ Não foram encontradas informações sobre este tratadista, durante as pesquisas realizadas para este trabalho.

de se fazer uma prova previamente, para saber como corrigí-las depois de o reboco ter secado. Sobre o reboco seco, é possível pintar com pinceladas vigorosas e certas, com especial atenção ao sobrepô-las para não prejudicar a absorção das cores. Deste modo, observam-se as pinceladas fundirem-se em uma textura veludosa e cheia de luz.

Para Locatelli, apesar de o domínio deste conhecimento ser sinônimo de habilidade profissional, o resultado, não distante dos seus efeitos decorativos, é cenográfico e superficial. Tendo analisado o resultado estético, admitiu que “todas estas manifestações de virtuosismo desconcertante, saem da órbita da mensagem estética, procurada e analisada como beleza e emoção espiritual, para atingir um esforço visual sem veracidade interior e de escasso conteúdo”. Para ele, foi este resultado que “levou os muralistas para o uso desta técnica, a qual permite mais vistosidade de cor, imprescindível ao mural situado longe do observador e no meio de efeito prospectivo e de suntuosa riqueza”.

Na técnica à *veladura*, se substitui parcial ou totalmente a areia por pó de mármore para misturar com a cal. Tal composição permite ao reboco uma cura mais lenta e, conseqüentemente, proporciona maior tempo de trabalho. É uma técnica que exige do muralista uma execução mais analisada, de mais raciocínio. No princípio se constrói a estrutura do elemento com um tom de valor médio e, depois, com veladuras, traços, riscos e outros procedimentos pessoais, se alcança o resultado almejado. Outro procedimento comentado é “usufruir o branco como fundo”. Assim,

a matéria pictórica assume um aspecto mais luminoso, as sobreposições de veladura do claro ao escuro [...], onde os valores plásticos são próprios e premeditados em favor de uma estética que exalta a figura mais do que todas as atitudes gesticulantes dos barrocos. (LOCATELLI, 1962)

Estes recursos foram utilizados na execução do mural do oitavo andar do IA-UFRGS, por exemplo, para conferir destaque a alegoria do Curso de Artes Plásticas em relação aos demais elementos da composição. Ali, Locatelli fortaleceu a intensidade de texturas e de cores.

Locatelli confrontou estas teorias com as obras de dois mestres da pintura: Tiepolo e Masaccio. Sua intenção era a de observar o quanto o domínio da técnica serve a intenção dos efeitos, de acordo com a idéia de que “em todas as épocas o espírito define também a própria estética”. Locatelli tomou Tiepolo como “impressionante pela sua expressão teatral e pela destreza na execução”. Avaliou Masaccio como mais simples, porém, muito mais potente em sua expressão porque é mais plástico. Para Locatelli, a técnica da veladura, na maioria dos casos é mais apropriada ao “espírito” da “arte contemporânea”²⁴. Observou o quanto a vinculação desta técnica a modalidade da pintura mural estava prejudicada pela industrialização dos materiais. Atribuía as imprevisíveis alterações no resultado final da pintura ao baixo grau de pureza dos componentes industrializados. Ele constatou que isto acarreta efeitos imprevisíveis no resultado da pintura, como a “alteração das cores que desconcerta e torna impotente o artista no domínio da matéria”.

O muralista também registrou a sua experiência com as demais técnicas de pintura mural. Porém, para esta pesquisa, considera-se as obras e os respectivos esboços analisados — pertencentes a sua produção dos fins da década de 1950 até o final de sua vida —, as quais foram executadas em óleo sobre tela e têmpera sobre reboco seco. Logo, aqui são apresentadas as respectivas definições.

Em óleo, Locatelli experimentou o mesmo método das veladuras na técnica do afresco sobre reboco seco. É o caso dos murais do Palácio Piratini e da Catedral de Pelotas (SUDBRACK, 2009). Ele constatou que se pode conseguir o caráter e o efeito da matéria pictórica, mas não a luminosidade da cor — já sabendo ele que esta é prerrogativa exclusiva da cal — especialmente com o decorrer do tempo. Se há a disponibilidade de um branco para preparar a parede, com a mesma virtude [perfil físico-químico] da cal, é possível se conseguir a óleo resultados excelentes.

Para o pintor italiano, a têmpera é a

²⁴ Conforme já explicado anteriormente, Locatelli referiu-se, aqui, a arte produzida na época em que escrevia esta tese, o ano de 1962 e a produção recente aquela data.

[...] técnica que se usa tanto para pintura mural quanto sobre tela, tábua [madeira] e papel, as cores são misturadas com colas, ovos, caseína e outros fixadores [aglutinantes]. [...] Diversos são os métodos, mas não características próprias da matéria pictórica que poderia influir nos resultados plásticos, como temos visto no afresco. É a habilidade do artista que garante o resultado: veladuras, pastosidades, raspaduras, etc., tudo pode servir para pintar, conquanto se tenha a preocupação de colocar em cima do reboco menos espessura de cor possível, para evitar rachaduras e surpresas com o tempo (LOCATELLI, 1962).

Diante da análise dos murais no decorrer da História, Aldo Locatelli frisou que o método para organizar a composição e para se atingir os resultados plásticos das diversas técnicas é um critério pessoal. Com estas reflexões, a sua intenção era a de “formar uma base para a evolução de todas as sensibilidades e temperamentos que em clima movimentado de tendências, turbido de ritmos, o aluno possa entender o valor e escolher o próprio caminho” (LOCATELLI, 1962). O pintor alertou para que além dessa preparação técnica, é preciso “assumir também uma posição ao lado do intelectualismo sadio, contra o duvidoso, preferindo o eficiente ao vago, [...] a fim de que possamos encontrar a força expressiva, espiritual e cultural do nosso mural”.

O muralista ítalo-brasileiro concluiu a tese com os seus *pensamentos*. Constatou na análise do mural através dos tempos, que quase sempre o artista levou às paredes os motivos que exaltam o espírito, o ideal da sua época. Lembrou exemplos na História da Humanidade, nos quais os artistas, com as suas obras, colaboraram decisivamente em “movimentos espirituais” do próprio país que determinaram civilizações. Afirmou, em 1962, que naquela época, o artista receava a temática bem como a crítica que quase a condenava, em favor de uma expressão plástica pura. Criticou não a abstração, mas o seu “uso leviano”. Ele acreditava que “o artista deverá encontrar no mundo estético a verídica força de expressão”.

[...] a temática, a idéia, o assunto, [...] leva o observador a entender a transfiguração da forma natural em favor dos valores plásticos que determinam a mensagem estética.

Os motivos da história sagrada não proibiram a Giotto de sair da mística bizantina para infundir nas figuras o calor do sentimento humano; a Masaccio, de criar e revolucionar a arte da pintura com o evento de uma plástica até então desconhecida. Não proibiram Piero della Francesca, o artista dos ritmos prodigiosos, de criar valores estéticos insuperáveis em que o humano consegue a beleza do viver eterno.

[...] o tema leva a uma expressão literária, conseqüentemente, sai da plástica pictórica. Exato. Quando o artista entra no anedótico e se preocupa em documentar exclusivamente um episódio, um fato, é envolvido em problemas que destroem o impulso da criação estética, submergindo-a na concessão 'de gênero'. Mas esses artistas não criam, nem interpretam, só descrevem, só documentam, só ilustram. (LOCATELLI, 1962)

Para Locatelli, o motivo é um pretexto. Torna-se "substância ativa com a idéia, que por sua vez, é conseqüência do conceito emocional e intelectual que o artista encontra no conviver com os homens, as coisas e os eventos". Assim, "se o pensamento individual é um valor, este deve ser considerado". Para ele, apesar da possibilidade de se ter uma "preocupação exclusiva da [com a] criação estética, que deveria ser a libertação criativa do individualismo", acontecia o contrário. Ele chamou a atenção para "resultados repetidos", nos quais "as características locais haviam desaparecido", e que isto "favorecia uma simples expressão de tendência". O artista observou que questões importantes como "valores de personalidade, de poesia, de estilos que mostram o eu artístico", apareciam "soltos e dispersos" (LOCATELLI, 1962). Para ele, "toda essa força viva de expressão é [estava sendo] negada para um intelectualismo estético pré-fabricado, seja figurativo, seja abstrato". Assim, ele criticou a simples adoção de uma expressão artística, fosse esta abstrata ou figurativa. Criticou o mero "transplante" de uma visualidade ou expressividade, sem que tivesse havido um processo sócio-cultural espontâneo de elaboração formal e estética. Locatelli compreendia que

[...] a noção em Arte, estando em crise, este é o resultado sempre mais fácil da difusão das culturas e das civilizações. Também a expressão da coletividade moderna [...], no próprio país só se reflete. Gentes e homens, elementos expressivos gerados das secretas dificuldades da vida, dos eventos heróicos

para os quais o ânimo se imola para o cumprimento de um dever cívico ou para a defesa de um princípio espiritual que inspirará os artistas de muitas épocas e de nacionalidades diferentes, hoje fazem parte de uma civilização cujas premissas e esperanças abraçam todo o mundo.

Assim, conseqüentemente, é nesse clima que o Brasil, e mesmo o nosso Rio Grande do Sul tão pródigo em vocações artísticas, vivem internacionalmente no mesmo valor que Paris, Roma, Tóquio, Nova Iorque e de Moscou. Estamos errados se pensamos que os centros de maior tradição e movimento artístico devem ser os nossos guias, absorvendo-nos com teorias resultantes de ambientes bem diferentes e preocupados de não repetir-se nos exemplos de uma grande tradição. Ao contrário, nós vivemos no princípio de nossa formação de civilização e devemos tentar expressá-la nos nossos próprios valores. (LOCATELLI, 1962)

Com esse fechamento, Locatelli demonstrou que reconhecia a existência de um rico conteúdo cultural nesta localidade, e que esta é que deveria ser utilizada como matéria-prima para a produção dos artistas locais. Ele via, nos universos gaúcho e brasileiro, atividades, acontecimentos históricos, crenças e muitos outros elementos igualmente férteis como temática. Com tais pensamentos, pregava, então, o compromisso da arte — principalmente da arte que se destina aos espaços públicos — em carregar um conteúdo correspondente ao meio sócio-cultural, a partir do qual foi gerada. Além disto, a arte deveria ser acessível a população local, independentemente de sua orientação intelectual, sem negar a importância do seu público primeiro.

Aldo Locatelli veio ao Rio Grande do Sul, em 1948, previamente contratado para a execução dos murais da Catedral de Pelotas e, devido a intensa demanda de trabalho que se seguiu, acabou por radicar-se no Brasil. A partir da década de 50, ele produziu grande quantidade de obras em murais de temática sacra ou cívica, que muito contribuíram para a cultura e as artes plásticas gaúchas. Em seus trabalhos, transitou por uma pintura ora acadêmica, ora mais solta, até que alcançou uma expressividade mais livre nas suas últimas criações.

A partir da tese *Mural: análise, considerações, método e pensamentos*, observa-se que Aldo Locatelli tinha bem definidos os conceitos quanto à pintura e que dominava teorias sobre cada técnica a que se presta.

Percebe-se que o pintor colocava a técnica da pintura em segundo plano, ou seja, a serviço da criatividade e da expressividade pictórica. Tanto na produção pictórica quanto nestas reflexões de 1962, Locatelli se revelou um metódico pesquisador e executor. Apesar do rigor metodológico, ele não deixou de ter o seu talento reconhecido pelos colegas como Stockinger.

Suas idéias parecem ter estado, de fato, adiante da sua produção em pintura. Considerava o experimento no processo criativo. Pensava nas várias maneiras em como viria a atingir o público. Como professor, preocupava-se em ser um bom orientador, que transmitisse o conhecimento técnico, sem impedir a expressão própria do estudante. Tal postura como docente, comum ao preceito de outras associações de artistas plásticos, alternativas ao Instituto, o italiano contrariava personagens remanescentes das maneiras academicistas do IBA-RS.

Os murais que Locatelli elaborou para a UFRGS mostram sinais deste desenvolvimento estético da sua pintura. Sendo estas obras provenientes de uma proposta civil, sua solicitação proporcionava ao artista maior liberdade temática e, portanto, criativa. Principalmente, se tratando do mural do IA-UFRGS, que ambientaria um público interessado em arte – senão especializado, seriam colecionadores ou apreciadores em geral. Logo, seu público seria constituído de pessoas previamente informadas sobre as questões inerentes ao meio.

Essa “maior liberdade criativa” de fato existia. Prova é o maior grau de simplificação formal que apresenta o mural do oitavo andar do IA-UFRGS), em relação ao *As Profissões* (CONSUN-UFRGS). A motivação criativa faz parte de um momento de transição das Artes Plásticas no Rio Grande do Sul e no IBA-RS, pela própria ocasião em que se criou o mural do IA. A proposta era a de preparar o ambiente que abrigaria eventos para reunir artistas e intelectuais de diferentes posturas conceituais e estéticas para debates e os novos rumos que tomariam a partir de então.

Esta situação suscita a tomada do mural como testemunho de um acontecimento marcante na história do IBA-RS como também das Artes Plásticas no Rio Grande do Sul. Esta obra é inclusive tomada como referencial

para a produção artística de Locatelli, considerando-se a sua elaboração expressiva dentro da trajetória do pintor. A partir disso, observa-se a importância do mural tanto em instância histórica quanto em instância estética. *As Artes* (1958) é analisado, a seguir, no próximo capítulo.

3. Capítulo II – O mural da Sala 83, de Aldo Locatelli

O mural de autoria de Aldo Locatelli, localizado na sala 83 do atual Instituto de Artes da UFRGS, está em vias de ser restaurado. Apesar disto, ainda é desconhecido por muitos dos estudantes e professores do Instituto, tanto quanto pelos demais membros e autoridades da UFRGS. A pintura fazia parte de um conjunto de outros murais feitos por outros artistas, que também eram professores do antigo IBA-RS, para a ocasião comemorativa do Cinquentenário do Instituto. Tais eventos, apesar de não terem repercutido do modo como pretendia a proposta inicial, tiveram considerável importância para a história do Instituto e do circuito das Artes Plásticas no Rio Grande do Sul. Os murais estampavam as paredes do espaço que serviu de palco para os importantes debates que se passaram. Ali funcionava o Salão de Festas, há muito extinto. Anos mais tarde, depois deste ter sido desativado, o oitavo andar foi compartimentado e passou a ser um conjunto de simples salas para atividades letivas.

O espaço do oitavo andar do IA-UFRGS era originalmente animado por três principais funções, sendo estas o Bar, o CATC e o Salão de Festas. O antigo Salão funcionou como tal, até o início da década de 1960. Nesta época, ainda era um dos ambientes culturais mais freqüentados por artistas e intelectuais. Depois do golpe militar de 1964 e a intervenção na Universidade, ambientes de convívio foram praticamente extintos. Nos anos 80, em decorrência da demanda de espaços para o grande número de atividades letivas, o espaço físico do oitavo andar foi compartimentado para abrigar salas de aula (SIMON, 2009). Assim, a circulação e o uso ficaram restritos a um pequeno grupo de docentes e estudantes, para a prática de atividades específicas, em horários pré-determinados.

Logo, o espaço físico e os murais caíram no esquecimento da comunidade do já nomeado IA-UFRGS. Assim, esta relação tornou-se mais superficial, muito próxima de uma indiferença que durou muito tempo. Assim, “o mural da Sala 83” é a expressão usual entre estudantes, professores e funcionários no ambiente do IA para se referirem ao mural *As Artes*, de Aldo

Locatelli. Também é aí que se traduz a falta do conhecimento da existência deste e dos demais murais, por parte das gerações mais recentes da maioria dos membros da instituição.

Ultimamente, a comunidade do IA tem se empenhado em reestruturar o edifício para uma melhor qualidade de trabalho e de convívio. As comemorações ao Centenário de Fundação do Instituto, em 2008, motivaram os artistas e a Universidade a uma série de ações em prol deste patrimônio cultural gaúcho. Neste contexto, está a articulação do restauro do mural da sala 83. O título *As Artes* é atribuído pelos professores pesquisadores Paulo Gomes (DATA) e Armindo Trevisan (DATA), em sua publicação de 1998, sobre o artista e professor Aldo Locatelli.

Este estudo pretende recuperar, pelo menos em parte, o significado do mural *As Artes* e identificar a sua importância para a memória do Instituto, situando-o também na história das Artes Plásticas do Rio Grande do Sul. Inicia-se com um panorama da articulação dos eventos do Cinquentenário, a partir de um breve histórico da fundação do IBA-RS e de algumas das personalidades ligadas a estes momentos. Segue-se com a análise do mural, englobando o levantamento iconográfico, a composição formal, e a análise estilística. Finaliza com uma avaliação do seu estado de conservação. Afinal, para a efetiva preservação de um bem cultural, é fundamental que, antes, este seja identificado e a sua importância, difundida para a sociedade em geral.

3.1. Do antigo IBA-RS ao atual IA-UFRGS: um breve panorama histórico

O Instituto de Belas Artes do Rio Grande do Sul (IBA-RS) foi fundado em 1908, em Porto Alegre, por iniciativa do então Presidente da Província Carlos Barbosa Gonçalves²⁵, do médico e crítico de arte Olympio

²⁵ Carlos Barbosa Gonçalves (Pelotas, 1851- Jaguarão, 1933) foi médico e político, tendo governado o Rio Grande do Sul, durante o período da República Velha (desde a

Olinto de Oliveira (1866-1956) e do Maestro Araújo Viana²⁶, o seu primeiro diretor. Inicialmente, funcionou apenas com um “Conservatório de Música”, existindo apenas a Comissão Central de Artes. Dois anos mais tarde é que foi inaugurada a “Escola de Artes” (EA), dirigida pelo pintor Libindo Ferrás (1877-1951). Em 1934, foi criada a “Universidade de Porto Alegre”, à qual se incorporou a EA, em 1936. A Escola passou, então, a ser denominada “Instituto de Belas Artes do Rio Grande do Sul” (IBA-RS) e a ser mantida pelo Estado. Desde a sua fundação, o IBA-RS sofreu um processo de alternância de vinculação e independência do aparato administrativo e econômico do Governo Estatal. Finalmente, em 1962, foi definitivamente incorporado a UFRGS, sob a denominação Escola de Artes da UFRGS.

Ao longo destes anos, passou também por transformações no seu perfil enquanto instituição de ensino, produção e legitimação de arte, conforme a sua administração interna e do corpo docente. Tais transformações se deveram à postura tanto dos artistas professores, quanto dos estudantes, diante do quadro sócio-cultural brasileiro e internacional, bem como das manifestações ideológicas e expressões artísticas correspondentes. Ainda em 1936, Tasso Corrêa (1901-1977) assumiu a direção do IBA-RS. Apesar de ter sido advogado e músico, ele foi uma das figuras mais ativas em favor das Artes Plásticas. Reformulou o corpo docente e a Comissão Administrativa e criou novos cursos e disciplinas.

No cargo de Diretor do IBA, Tasso admitiu o arquiteto Ernani Corrêa, o artista e crítico Angelo Guido e João Fahrion – este último para Desenho com Modelo Vivo, no lugar do recém falecido pintor Francis Pelichek. Em 1938, passaram a integrar o corpo docente dois espanhóis, o arquiteto e escultor Fernando Corona e o pintor Luiz Maristany de Trias, e também o engenheiro-arquiteto alemão José Lutzenberger. Em 1939, Tasso instaurou um

Proclamação da República, 1889 até a Revolução de 1930). Em 1882 ajudou a fundar o Partido Republicano Rio-grandense (PRR). Governou o Estado do Rio Grande do Sul entre 1908 e 1913. É obra de sua gestão o prédio da Faculdade de medicina, entre outras de grande importância para a Capital.

²⁶ Maestro José de Araújo Viana (1871-1916) destacado pianista e compositor, cuja formação havia sido nos conservatórios de Milão e Paris. Foi o primeiro Diretor do Conservatório de Música, nomeado por Olintho de Oliveira. Para saber mais, consultar a biografia de Araújo Viana, de autoria de Cavaleiro Lima (1956).

novo Conselho Técnico Administrativo (CTA), composto por três membros do Curso de Artes Plásticas (CAP) e outros três, do Curso de Música (CM). Os membros representantes do CAP no CTA eram Angelo Guido, João Fahrion e Fernando Corona²⁷ (SIMON, 2003.p. 353). Corona criou a Disciplina de Escultura (1938) e Angelo Guido implementou a História da Arte (1936). Em 1951, com o falecimento do Prof. Lutzenberger, Tasso Corrêa convidou para ocupar o cargo na disciplina de Arte Decorativa, o pintor italiano Aldo Locatelli. Este último vivia e trabalhava como muralista na cidade de Pelotas, no interior do Rio Grande do Sul. Ernani²⁸, irmão do Diretor Tasso Correa, inicialmente entrou com professor do IBA e, posteriormente, criou a Faculdade de Arquitetura, em 1950 (RAMOS, 2007. p.199).

Em 1945, o IBA-RS se reincorporou a UPA e adotou o currículo da Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro (ENBA-RJ). Entre esta e outras ações significativas, aconteceram, viagens de estudantes as Missões Jesuíticas e a cidades coloniais em outros estados brasileiros, que mudaram o ensino das artes no Instituto, pois passaram a colocar os estudantes em contato com elementos essenciais da identidade cultural gaúcha. Em 1958, Tasso Corrêa atingiu o apogeu de sua administração, com atividades comemorativas do Cinquentenário do IBA. Esse evento manifestava também uma clara oposição à administração da CC-IBA, que para ele era “estática, burocrática e silenciosa” (SIMON, 2003.).²⁹

Durante a administração de Tasso, houve manifestações dentro e fora do IBA-RS. Também por isso, alguns dos novos professores convidados a

²⁷ Representantes do Curso de Música no CTA eram Olga da Siqueira Pereira, Oscar Simm e Demóphilo Xavier.

²⁸ Para saber um pouco mais sobre Ernani Correa, ver o apêndice *Biografias*.

²⁹ O Prof. Simon chama a atenção para o fato de que, apesar da crítica, o próprio Tasso chegou nesse posto, o mais alto dessa administração burocrática, respaldado pelo Estado Brasileiro e pelo consenso conseguido entre seus pares, os agentes do IBA. Assim, foi capaz de propor, articular e ativar mecanismos, a partir da competência no interior dessa instituição de artes. Articulou essa instituição com as regras coerentes com o Campo da Arte e, apoiado nelas, inscreveu nas conexões nacionais e internacionais. Assim, conseguiu obscurecer a CC-IBA-RS, que o precedera na administração de modo rigidamente acadêmico (SIMON, 2002. p. 437).

integrar o corpo docente do IBA-RS não eram vistos com bons olhos por alguns colegas, personalidades mais antigas no Instituto.

Em 1938, surgiu na cidade de Porto Alegre, a *Associação Francisco Lisboa*³⁰, formada por um grupo de artistas descontentes diante de um tímido e hermético mercado de arte existente na capital gaúcha. Liderada pelo desenhista João Faria Viana (1905-1975), a Chico era, no momento da fundação, constituída principalmente por desenhistas da Editora Livraria do Globo. Dentre eles, estava o jovem Carlos Scliar (1920-2001), que era colaborador da *Revista do Globo*, cujas ilustrações evidenciavam acentuada ênfase expressionista (SCARINCI, 1982. p.65). As propostas essenciais da Associação eram a reunião e a integração dos artistas de Porto Alegre, bem como a mostra dos seus trabalhos.

O pesquisador Carlos Scarinci observa que nesta articulação havia uma intenção de protesto. Este parecia realmente visar o IBA que, apesar de ter mudado a sua orientação ao integrar a UPA, em 1936, ainda permanecia ligado aos ideais estéticos conservadores das gerações anteriores. A oposição entre as duas instituições não era declarada abertamente. Porém, Angelo Guido se opunha aos membros da Associação através da crítica jornalística³¹. Apesar disto, alguns professores do IBA-RS participavam da Chico Lisboa, tais como João Fahrion e Benito Castañeda (1885–1955) (SCARINCI, 1982).

Scarinci diz ainda que tal antagonismo se pronunciou logo que a Associação comunicou o primeiro dos seus salões anuais (que seriam promovidos a partir de 1938) e o IBA-RS reagiu, prometendo também organizar o seu primeiro Salão³². Assim, ficou estabelecido o que os especialistas chamam de “luta pela hegemonia como instância única de legitimação das artes no Rio Grande do Sul”. Observa ainda que, neste contexto dos dois primeiros salões artísticos porto-alegrenses, se revelou a “gravura como arte

³⁰ Associação “Chico” Lisboa, como é também chamada no meio cultural.

³¹ Angelo Guido atuou como crítico, ensaísta e ilustrador da página literária no jornal *Diário de Notícias*. cf. MARGS. Dossiês. Documentação e Pesquisa em Artes. Disponível em < http://www.margs.rs.gov.br/ndpa_dossies.php> Acesso em 25 nov 2009.

³² Porém, a falta de recursos do Instituto fez que o seu Salão acabasse por se concretizar apenas no ano seguinte.

autônoma”, cuja orientação era de ênfase expressionista. Scarinci quer dizer que a prática da gravura e o processo de modernização das artes sulinas são coincidentes, em termos de processos e de visualidade (SCARINCI, 1982.p.63).

Para ele, outros dois fatos importantes foram o comparecimento de artistas modernos de São Paulo a partir do 2º. Salão da Chico (1939) e as comemorações da Prefeitura Municipal para as comemorações do Bicentenário da Fundação de Porto Alegre (1940). A participação dos artistas modernos nos Salões da Chico, organizada por Carlos Scliar, iniciou o intercâmbio entre São Paulo e Porto Alegre, já que assim, rompeu parcialmente com o isolamento regional gaúcho. Com a inclusão dos Salões de Arte, tanto do IBA-RS, quanto da Chico Lisboa, na programação das atividades comemorativas, a Prefeitura Municipal validou a produção de ambas as instituições (SCARINCI, 1982. p.61). As manifestações artísticas contra o academicismo e a hegemonia do IBA no campo das Artes Plásticas no Rio Grande do Sul vieram a se acirrar, de fato, a partir dos anos 50.

Para o Professor Círio Simon, a 1ª. Bienal de São Paulo, aberta em 20 de outubro de 1951, “trouxe para a arte intensa renovação, tanto no plano internacional após a 2ª Guerra Mundial, como no Brasil e no Rio Grande do Sul após o Estado Novo”. Simon no a que, no IBA-RS, em especial no CAP, houve grande adesão a Bienal paulista, com a participação de muitos artistas, entre professores e estudantes, inclusive o próprio Tasso Corrêa (SIMON, 2003. p.348). Foi o próprio diretor quem facilitou a participação do grupo de artistas do IBA-RS, dos quais Alice Soares e Malagoli figuravam na mostra (SIMON, 2003.p.347). Simon ressalta que, no Instituto, a presença dessa nova tentativa de intercâmbio, provocou nova mentalidade face às artes plásticas. Obras e projetos de carreiras de artistas inspiraram-se ou reagiram a essa mentalidade (SIMON, 2003. p.348). Coincide com esta observação, um exemplo citado pela Profª. Marilene Pieta:

As polêmicas geradas em São Paulo estavam no plano estético e político, das quais foram portadoras, em Porto Alegre, o Clube de Gravura³³. Este atelier gráfico *de inspiração na arte realista e expressionista* [grifo meu] visava à difusão do popular e tinha intenções de combate ao abstracionismo internacional, assim como ao nacional. Isso se materializava na procura da cultura regional com o estudo da realidade local. (PIETA, 1995. p.49).

Carlos Scarinci explica que a tônica do movimento dos gravadores do sul era o combate ao abstracionismo, trazido pelas primeiras Bienais de São Paulo, cujos organizadores seriam "negocistas". Pregavam que este formalismo era desvinculado das fontes populares e dos ensinamentos técnicos do artesanato clássico, além de desligado do contexto em que se vivia no Rio Grande do Sul.

No ano de 1951, houve ainda uma tendência progressista na arte e o esforço realizado por um grupo de pintores e escultores e gravadores no sentido do *realismo socialista*. Este foi o fato decisivo do ano, pois nesse momento, um grupo de artistas gaúchos, conscientes de suas responsabilidades sociais, tomou uma posição contra o abstracionismo cosmopolita e antinacional, vindo a apresentar obras em que já se notava claramente a vontade de refletir sobre a vida de nosso povo, suas lutas, suas esperanças (SCARINCI, 1982. p.87).

A partir de 1951, com as Bienais, São Paulo tomou a efetiva liderança das artes visuais no Brasil e, por conseguinte, foi um momento de interação do CAP-ILBA-RS com a arte mundial, diz Simon (SIMON, 2003. p.350).

Anos mais tarde, a articulação dos eventos comemorativos do Cinquentenário do IBA-RS foi mais uma das tentativas de fortalecer esse intercâmbio entre o circuito das Artes Plásticas sul-riograndenses e os artistas e intelectuais de outras partes do Brasil e do exterior. Com tais eventos, o IBA-RS abriu espaço para as idéias e a produção de diversas referências culturais,

³³ O Clube de Gravura de Porto Alegre, fundado por Vasco Prado e Carlos Scliar, quando da sua chegada à capital gaúcha, em 1950. De menor dimensão e situado em questões locais, diversas das motivações mexicanas, este clube concentrou-se na "Campanha pela Paz" e no "Banimento da Bomba Atômica" e, com mais impacto, na "divulgação de temas políticos de então na *Revista Horizonte*" (de circulação em Porto Alegre, entre 1951-1954).

políticas e estéticas. Esta “abertura” se deu por meio de exposições e debates, propostos pelo *Salão Pan-Americano* e pelo *I Congresso de Artes*, que colocaram lado a lado personagens e trabalhos representativos do academicismo e da modernidade.

3.2. Contexto cultural: o Salão de Festas e o Cinquentenário do IBA-RS

Vários processos culturais anteriores ao ano de 1958 influenciaram esse quadro de disputa da hegemonia da produção e da legitimação da arte, bem como discussões acerca da pertinência do abstracionismo. Exemplo disto foi a fundação do Clube de Gravura (1950), conforme já foi visto, anteriormente. O *Salão Pan-Americano* e o *I Congresso de Artes*, promovidos para a comemoração do Cinquentenário do IBA-RS, foram eventos significativos para a assimilação de questões da modernidade. Algumas destas atividades se sucederam no Salão de Festas do Instituto. Os preparativos da célebre ocasião incluíram a execução prévia de murais que estampavam as paredes deste ambiente de convívio, de cunho artístico-cultural. Executaram suas pinturas, os artistas professores Ado Malagoli, João Fahrion, Alice Soares e Aldo Locatelli. Seus trabalhos ladearam o mural cerâmico pré-existente de Fernando Corona, obra de 1955.

Atualmente, as condições físicas dos murais do oitavo andar são diferentes, em relação às originais. A fruição destes está prejudicada pela diferente configuração dos ambientes internos do oitavo andar. Há interferência visual e, até mesmo, impedimento do acesso a alguns trabalhos. Outros destes sequer estão à vista, pois foram revestidos por pintura lisa depois das comemorações do Cinquentenário. Além disto, os murais que permanecem aparentes se encontram em estado regular de conservação. Estes murais

foram enumerados pelo Prof. Círio Simon em sua tese de doutoramento, concluída em 2003.

A presente pesquisa faz o levantamento e a análise das atuais condições do conjunto dos murais do oitavo andar do antigo IBA-RS. Aspira à recuperação, pelo menos em parte, do significado da pintura *As Artes*, de Locatelli. Considera-se que este, bem como os demais trabalhos, é testemunhos de uma época de constatada importância para a memória do Instituto e do cenário cultural e artístico gaúcho do final da década de 1950.

A partir da investigação dos acontecimentos posteriores e das causas da degradação, tanto conceitual quanto material, destas obras, procura-se reafirmar a importância da preservação das suas propriedades intangíveis e, por conseguinte, da sua materialidade.

O mural de Corona apresenta figuras femininas e estabelece relação com a identidade cultural gaúcha ao retratar, entre as mulheres, um índio missioneiro. Faz uma referência à Música pela figura que está ao centro, a tocar um instrumento de sopro. Do conjunto, é o único trabalho em cerâmica em alto-relevo e não policromado. Os murais de Fahrion apresentam figuras femininas. Segundo o Prof. Simon, os murais de Alice Soares e de Malagoli também tratavam da temática gaúcha (SIMON, 2009). Tanto Corona quanto Fahrion mostram claramente a influência estética modernista, principalmente, pela estilização das formas das figuras humanas e da vegetação. Apesar de hoje não se ter acesso as pinturas de Alice e de Malagoli, para que se façam suas análises, as tendências modernistas dos dois artistas são reconhecidas pelos especialistas, a partir das respectivas produções artísticas em desenho, pintura ou gravura. Assim, temos no conjunto de murais uma unidade conceitual, formal e estilística, que expressa a simpatia dos artistas professores do IBA-RS pelo modernismo.

O *Salão Pan-Americano* foi aberto em 22 de abril de 1958, “com a finalidade de congregar artistas de todas as escolas e tendências não só do país como das três Américas” (*O Tempo*, 19 abr 1958). Simultaneamente ao Salão, aconteceu o *I Congresso Brasileiro de Arte*, que reuniu arquitetura, artes plásticas, letras, música, teatro e urbanismo. Este teve como temário propostas

como “ensino de artes; estímulo e divulgação; o artista e a coletividade; o estado e a arte; problemas econômicos do artista; arte e tradição” (Correio do Povo, 15 mai 1958).

[...] o encontro caracterizou-se por discussões fundamentais que sintetizam o padrão do evento quanto às questões artísticas oficiais (academismo e elite) e culturais (inovação, linguagem, contexto).

Os debates que duraram até 30 de abril, tratavam do embate entre academicismo e modernidade, reconhecendo a coexistência e a transição. (*O Estado de São Paulo*, 20 abr. 1958)

Além de tudo, havia a proposta de Tasso Corrêa, para a fundação de um *Ministério das Artes*, em Porto Alegre. Porém, esta foi rejeitada (PIETA, 1995, p.97).

A partir de então, uma série de aspectos passaram a ser compreendidos, tais como: uma visualidade de formas simplificadas; o reconhecimento da autonomia do artista e do caráter experimental de seu processo criativo; a didática de ensino das artes plásticas foi permeada de uma relação de coleguismo entre professor e estudante. Com a promoção de eventos e a participação de artistas de fora, o IBA-RS demonstrava a intenção de estabelecer trocas entre instituições e, assim, se projetava para a sociedade local e em âmbitos brasileiro e latino-americano (PIETA, 1995).

Sendo assim, observa-se que o *Cinqüentenário do IBA* coincidiu com uma agitada e importante época do cenário das artes plásticas no Rio Grande do Sul. Os debates referentes aos temas propostos pelo Congresso, bem como sobre os trabalhos expostos nos espaços do prédio do IBA selecionados pelo Salão de Arte, foram decisivos para a renovação dos conceitos. A partir de então, expressões e funções da arte e do artista e, conseqüentemente, do circuito de artes local. Esse “inventário do passado e avaliação do presente” (PIETA, 1995.p.111) marcou não apenas a história do Instituto, como das Artes Plásticas no Rio Grande do Sul, que reuniram trabalhos de artistas de várias partes do país e da América Latina. Isso atraiu

não só os artistas, como também o público interessado em artes. Assim, o IBA-RS viria a ganhar projeção profissional e social.

Porém, os registros destas manifestações vieram a entrar em declínio, mais adiante. No mesmo ano de 1958, Malagoli revestiu o seu próprio mural com uma pintura lisa, escondendo-o. O prof. Simon caracterizou a atitude como um “arrependimento” por parte do artista (SIMON, 2009). Mais tarde, na década de 80, o trabalho de Alice Soares teve o mesmo destino, por ação de alguns estudantes membros do CATC (Simon 2009). Além disso, os painéis restantes foram “enclausurados” devido a uma reconfiguração do espaço físico do oitavo andar do Instituto, por determinação do seu novo uso, como salas de aula. Assim, o antigo salão foi compartimentado em cômodos menores, restringindo o acesso a uns poucos professores e alunos, em determinados horários e para atividades letivas específicas. Logo, os murais estão fora do campo de visão das pessoas que hoje freqüentam o oitavo andar do IA-UFRGS. O mural de Corona, destinado ao vestíbulo de transição para as salas de aula, apresenta pouco distanciamento para a sua observação. Apenas o mural cerâmico de Fahrion é visto por aqueles que freqüentam o bar.

Diante da atual má relação dos murais restantes com o espaço atual do oitavo andar do IA-UFRGS – e, principalmente pelo mau estado de conservação destes – tem-se a motivação para estudá-los. Os casos mais sensíveis são os das obras de Locatelli e de Fahrion – respectivamente nas salas 83 e 84 - devido a problemas de manutenção da cobertura do edifício. Tal situação torna eminente a chance de sua perda total. Na verdade, a não conservação destas obras não corresponde a mero descaso. A negação dos murais está relacionada à transformação do pensamento em Pintura e em Artes Visuais, de modo geral, desde os tempos do Cinquentenário. Transformações estas que se referem aos aspectos formais, técnicos e, principalmente, ao desprendimento da matéria.

Para Marilene Pieta, no período de 1958 a 1970, a modernidade da pintura no Rio Grande do Sul, correspondeu “ao trânsito de um novo conceito, que é consenso legitimado nas devidas instâncias. Emerge de valores culturais e das práticas artísticas” (PIETA, 1995. p.15). Houve também

o “rompimento com uma visão social de arte das elites cultas”. Daí até meados da década de 60 se deu um processo de “implantação cultural nos processos artísticos, produções e mediações formais locais e internacionais”. Despontavam nova vontade de forma, novo conceito e função social da arte e do artista. Em meados dos anos 60, “conflitos relativos às novas ideologias de mercado, resultantes do processo produtivo, convivendo no campo artístico resultam na queda gradativa das características do campo cultural (1958-70)”. Em 1970, houve a “instalação de poéticas alternativas com outras características do campo cultural, como o novo conceito e função social do artista e a pintura resiste como linguagem paralela” (PIETA, 1995. p.225).

3.3. Situação atual: o oitavo andar do Instituto de Artes da UFRGS

Atualmente, o oitavo andar do Instituto de Artes constitui uma planta basicamente retangular, que abriga diversas funções, sendo estas o Bar, o Centro Acadêmico Tasso Corrêa e salas de aula para as disciplinas do currículo do Curso de Música. Dividindo-se o pavimento em alas, o CATC está a oeste, o bar a leste e o conjunto de salas da Música está orientada ao sul. A circulação vertical está centralizada neste esquema. A sala 83 corresponde ao espaço orientado para o sudoeste, com aberturas para a Rua Senhor dos Passos e, na lateral, com aberturas para a Praça Dom Feliciano, ao sul. A sala 84 está conformada no lado oposto da ala, abrindo-se apenas para a Praça. As salas 81 e 82 e o pequeno vestíbulo de 2,5 m² resultam da compartimentação do restante deste espaço.

Imaginando-se um percurso pelo oitavo andar, o conjunto de murais encontra-se logo no espaço do Bar, o mural cerâmico de João Fahrion, com imagens femininas a descansar (Figuras 20 e 21). Seguindo-se pelo corredor e chegando-se ao vestíbulo, acha-se enclausurado o mural de

Corona, assentado na parte posterior da mesma parede que suporta a referida obra de Fahrion (Figuras 22 a 26). Na sala 84, é visto da entrada o outro mural de Fahrion (parede norte do edifício) (Figuras 27 a 30). Nesta mesma sala 84, à esquerda — na parede divisória com o armário do Bar — está fixado um quadro verde. Localização esta que corresponde ao mural de Alice Soares (SIMON, 2009), que hoje não aparece. Na sala 83, no trecho cego na parede sul, ao lado das janelas, figurava o mural de Ado Malagoli. O mural *As Artes*, de Aldo Locatelli está pintado sobre a parede de alvenaria, divisória com o espaço das escadas da circulação vertical do edifício do IA.

3.3.1. Implantação e ambiência

A Sala 83 está à direita do observador que chega ao tímido vestíbulo. O mural *As Artes* está logo à direita de quem entra na sala, revestindo a totalidade da superfície da parede. O ambiente é relativamente amplo e abundantemente iluminado. Há uma profusão de elementos de mobiliário e equipamentos para as aulas que ali acontecem. A disposição destes é feita de modo a aproveitar a área unicamente para as atividades letivas. Percebe-se a não consideração à presença do mural. Muitas das cadeiras utilizadas pelos estudantes estão colocadas muito próximas ao mural, em cujas áreas e alturas correspondentes notam-se escoriações, lacunas na imagem, bem como riscos e escritos de tintas esferográficas coloridas e de grafite.

Apesar disso, a percepção da existência da pintura é logo notada pelas suas imagens, cores e texturas visuais, ainda bastante intensas. Posicionando-se na parede oposta ao mural — de costas para a janela que abre para a praça — é possível uma vista quase completa de *As Artes*. Assim,

é possível perceber a composição narrativa e, de certo modo, cenográfica. (Figuras 31 a 35).

3.3.2. O mural *As Artes*, 1958

O mural *As Artes* constitui uma composição horizontal, em 2,91⁵ x 9,95 m, de caráter alegórico. É marcada por dois principais pólos de concentração de imagens em sua zona central. É equilibrada por outros dois pólos menores, nas extremidades laterais e todos são amarrados por outra faixa linear horizontal, em cores de fraca intensidade.

Centralizado na composição, está o grupo de personagens que corresponde à alegoria do CAP. É formado por personalidades importantes para a constituição da autonomia do Instituto de Belas Artes e outras alegorias, as disciplinas elementares do curso: o Desenho, a Pintura a Escultura. À direita do CAP, há o segundo pólo de imagens, correspondente a alegoria ao antigo Conservatório de Música do Rio Grande do Sul. Esta lembra a primeira atividade efetiva desde a concepção do projeto da Escola de Artes, em 1908, que mais tarde, se tornou o Curso de Música do IBA-RS.

Nas extremidades laterais da composição, está a representação do amparo político-administrativo da estrutura autônoma do IBA-RS e do sistema de artes. À esquerda, estão as efígies da tríade de administradores do Instituto, os irmãos Tasso e Ernani Corrêa e João Fahrion, membros do Conselho Técnico Administrativo do Instituto. Na extremidade direita, as efígies dos médicos Olinto de Oliveira e Barbosa Gonçalves, personalidades políticas que viabilizaram a constituição do IBA-RS. Fazendo fundo a estas figuras políticas, nota-se o fragmento de uma ambientação urbana, que torna a aparecer entre aos membros do CTA e do coro, na costumeira referência que Locatelli fazia a cidade de Porto Alegre (SIMON, 2009). Tal referência coloca a

importância da urbanidade, ou seja, da sua estrutura sócio-econômica e política, como a ambiência propícia para a consolidação e o desenvolvimento de um sistema de artes consistente.

A imagem representativa do CAP, centralizada no mural, por sua vez, é também marcada em seu centro pela figura de Fernando Corona. Aqui, ele está com um esteco na mão, a esculpir o busto de José de Francesco³⁴ e a orientar um grupo de alunos, indicado pelas duas imagens femininas, a sua direita, e a masculina, atrás dele. Este subconjunto é uma alegoria a Disciplina de Escultura, base do ensino das artes aplicadas. A imagem feminina que aparece à frente, sentada com uma prancheta no colo e fazendo um gesto com um lápis na mão, corresponde ao Desenho. Ao pé desta, está *Inca*³⁵, a escultura de autoria de Corona, a qual representa a dizimação da civilização Inca. Em primeiríssimo plano, Locatelli se auto-retrata em dimensões sutilmente maiores, ocupando, assim, um papel de maior destaque na composição. Está com uma prancheta na mão a observar o episódio. Atrás dele, outra figura feminina a mexer com um pincel em uma paleta, corresponde à alegoria a Pintura.

O segundo ponto que atrai o olhar do observador é o grupo de que representa o Conservatório de Música, apresentando os solistas do Canto, do Piano e demais músicos com instrumentos de corda e sopro. No primeiro plano desse conjunto, está mais uma imagem feminina sentada ao chão, em

³⁴ O Prof. Círio Simon conta que José de Francesco era um pintor e grande amigo de Corona, seu incentivador. De Francesco, quem “todos denominavam de ‘primitivo’”, era pintor de cartazes dos cinemas de Porto Alegre, distribuía filmes para o interior do Estado e editava uma revista sobre cinema. Havia estudado no curso noturno da Escola de Artes do IBA-RS (SIMON, 2010). Para saber um pouco mais, consultar a seção Biografias, nos Apêndices deste trabalho e o email enviado pelo Prof. Simon, nos Anexos.

³⁵ A pesquisadora Neiva Bohns diz que “é de Fernando Corona a obra *Inca*, fundida em bronze, e feita com uma economia máxima de recursos expressivos. A cabeça oblonga, que dos olhos só preservou as órbitas, dividida verticalmente pelo longo nariz, que culmina na boca de lábios finos, é de expressão absolutamente enigmática. Sem dúvida, é uma escultura de linguagem moderna, tanto pela maneira como o artista construiu a peça, como pelo tratamento sóbrio dado aos volumes. Optou por ressaltar um tema traumatizante para a história da América Latina, que foi o desaparecimento da civilização Inca, dizimada pelos conquistadores espanhóis. Mas o fez sem qualquer pontuação dramática ou apelativa. Ao contrário, esta escultura apresenta-se silenciosamente, sem as lançar mão da retórica das esculturas monumentais. No entanto, essa cabeça de Inca existirá sempre como emblema de uma tragédia que a humanidade não pode repetir” (BOHNS, 2005. p.261). Atualmente, uma das cópias da escultura *Inca* pertence ao acervo do MARGS (BRAMBATTI, 2008.p. 129).

postura contemplativa, “com a qual Aldo homenageia o público” (SIMON, 2009). Estes pontos são amarrados horizontalmente pelo grupo de elementos humanos justapostos, que compõem o elemento Coro e que configuram espacialmente um elemento de intersecção entre os conjuntos representativos do Conservatório e do Coro.

O destaque para a representação do CAP é dada pela posição praticamente centralizada no mural, pelas cores mais intensas e pelo médio detalhamento figurativo — perdendo apenas para o detalhamento quase escultórico dado as efígies. Isso corresponde à ênfase conferida ao curso pela própria administração do Instituto. A presença dos professores entre os alunos denota a relação descontraída entre esses, fugindo ao formato tradicional do ‘catedrático que transmite o conhecimento ao aluno’, e estabelecendo uma proximidade de troca intelectual entre ‘orientador’ e ‘estudante’. Postura essa da qual Locatelli partilhava (SIMON, 2009). Essa é também a postura das outras organizações de artistas que se contrapunham ao IBA-RS, como o Atelier Livre e a Chico Lisboa, de onde vieram, ou que freqüentavam simultaneamente, muitos estudantes e para onde foram ‘orientar’ cursos, depois de concluída a graduação. A moça de braços cruzados a direita de Corona provavelmente, segundo o Prof. Simon, seria a representação da estudante Maria José Cardoso (SIMON, 2002. p.415), quem também foi retratada por Fahrion em algumas telas. Atrás dele, o jovem Círio Simon³⁶, que também era estudante do IBA-RS, naquela época.

A Música é colocada no plano de fundo, correspondendo à zona de cores em muito menor intensidade. Foi o primeiro curso a entrar em atividade e ser oficialmente ministrado quando da criação do IBA-RS, em 1908, ou seja, a modalidade que consolidou o Instituto e abriu espaço para que se implementasse o ensino das demais artes. Essa representação em segundo plano traduz o também plano deste curso em relação às prioridades administrativas da Direção do Instituto. Os limites da composição são

³⁶ O Prof. Simon foi estudante do IBA-RS durante o período de 1958 a 1961, tendo sido aluno do muralista nesses dois últimos anos. Como era de costume, Locatelli tomava as pessoas que o cercavam como modelos para os seus estudos. Assim, o jovem Círio Simon serviu de modelo para o esboço do mural (BRAMBATTI, 2008. p.131).

estabelecidos lateralmente pelos dois conjuntos de efígies, sinalizando o apoio administrativo, intelectual e político do Instituto. A figura de Tasso Corrêa, como Diretor do IBA-RS, idealizador e articulador dos eventos comemorativos ao Cinqüentenário, não poderia faltar nesse mural. Ao seu lado, as figuras de seu irmão o arquiteto Ernani Corrêa e da polêmica figura do amigo artista-gráfico João Fahrion. Os três juntos, constituíam o CTA, implementado pelo próprio Tasso, poucos anos depois de ter assumido a direção do Instituto.

Essas figuras associadas evidenciam o peso das relações pessoais sobre a constituição do quadro administrativo e do corpo docente do IBA-RS, peso este equivalente a afinidade ideológica e a qualidade da produção profissional dos seus membros. O arquiteto espanhol Fernando Corona e o pintor italiano, há tempo já radicado no RS, Aldo Locatelli também entram no IBA-RS a convite de Tasso Corrêa, nesse espírito de reconhecimento da atuação profissional sobre a formação carreira exclusivamente acadêmica³⁷. A interdisciplinaridade aqui é colocada não como uma tendência para a superficialidade da produção artística, mas como uma maneira de fazer com que esta circulasse pela sociedade. Do mesmo modo que isso implicaria no estímulo a qualificação dos produtos, a partir destes seria veiculada diretamente a ideologia do artista autor.

Apesar de as imagens estarem agrupadas e sobrepostas, a composição apresenta equilíbrio e harmonia. A assimetria e a irregularidade são administradas pela intensidade das cores e dos tons e pelo tamanho das representações figurativas, o que indica o plano de situação destas em relação ao horizonte. A paleta de cores se restringe ao marrom, ao vermelho, ao azul, acinzentado e ao amarelo. A maior saturação confere ênfase e a sua diminuição tende para a neutralidade da imagem. O elemento de fundo é a faixa de cor acinzentada correspondente a seqüência de figuras que representam o Coro. Este é construído por silhuetas humanas com personalidades apenas sugeridas por manchas nas cores azul acinzentado e amarelo, sendo estas pouco saturadas, e tendendo para o monocromatismo.

³⁷ Tanto Corona quanto Locatelli exerciam as respectivas profissões em outras áreas requisitadas pela sociedade, fora do ambiente acadêmico, como a arquitetura civil e a pintura mural religiosa, respectivamente.

Conforme a intenção de ênfase na figura humana, vão sendo intensificada a saturação das cores e enriquecidas as formas com detalhes específicos. Os tons vão se intensificando pela quantidade de camadas sobrepostas outras cores, também em esponjado ou em raspagens. É o caso do conjunto de imagens constituintes da alegoria do CAP. Maria José está praticamente no mesmo plano recuado da alegoria da Pintura, porém tem cores mais fortes e tem seu rosto mais detalhado, tendo bem marcada a sua expressão de personalidade. Em seu vestido notam-se as camadas de esponjado, sendo o verde sobreposto ao marrom.

Analisando-se a obra segundo a tese do próprio Aldo Locatelli, de 1962, *As Artes* é uma composição de ritmo estático, pois tem um conteúdo narrativo, de aparência austera, imponente, em grande escala, as figuras de corpo inteiro tem tamanho próximo ao natural. As formas são simplificadas e estão estendidas sobre um plano vertical, como na solução cubista. A profundidade é obtida através de um recurso de representação que não a perspectiva, correspondendo à redução do tamanho das figuras destinadas aos planos posteriores. As figuras são mais ou menos valorizadas também pelo detalhamento de suas imagens e do uso de cores e valores tonais mais ou menos intensos. Tons mais fracos colorem as silhuetas que estão em um plano mais recuado. Nesse caso, constituindo o que Locatelli chamaria de “atmosfera serena”. A estética da figura é construída com base no sentido de interpretação arquitetônico, já que se trata da transfiguração da forma real para o grandioso: as figuras humanas são reproduzidas veristicamente por meio da simplificação das formas.

Tasso, sendo diretor do IBA-RS, a instância dominadora da hegemonia de produção, formação e de e legitimação no estado desde a constituição da um sistema de artes local, toma uma postura liberal e ousada perante os colegas remanescentes quando abre as dependências do instituto para debates entre acadêmicos e modernistas. Aparecem agrupados Fahrion e Ernani, pois, sendo membros do CTA-IBA-RS, haviam tido participações ativas na organização dos eventos comemorativos do Cinquentenário do IBA-RS, O

Salão Pan-Americano e o Congresso de Artes. Assim, colaboraram para por em prática as idéias de Tasso.

Fahrion, Ernani, Corona e Locatelli eram artistas que serviam à sociedade também por meio de uma prática profissional que envolvia a criação visual, mas de um modo diferente do modo acadêmico. Executavam encomendas, solicitadas diretamente por uma “clientela” ou por uma determinada demanda, como as ilustrações para revistas de conteúdo cultural. Tinham que cumprir determinados requisitos. Apesar disso, não deixavam de reconhecer a limitação destas atividades enquanto arte, mas sim como produtos que deveriam preencher alguns requisitos. Por outro lado, era também uma via de atualização sobre a visualidade. As artes aplicadas, como a arquitetura e as artes gráficas, eram consideradas pelo meio acadêmico como artes ‘menores’, como Locatelli menciona na tese.

A composição organizada pela justaposição e sobreposição de planos, remete a planaridade cubista. Apresenta afinidade ideológica com o Movimento Futurista. A composição traduz solidez e sobriedade, em um movimento contido, de gestos brandos, quase estáticos, na medida suficiente para as atividades de desenho e pintura e de tocar instrumentos. Simplificação da figura humana colocada em um determinado contexto. Sobre a questão da cor, nos planos em que o conteúdo é de importância secundária as figuras são preenchidas por zonas de cores chapadas. Ao passo que as figuras que constituem os pólos de importância em termos de significado, são compostas por camadas sobrepostas de cores aplicadas com esponjado, conforme se constata pela textura das zonas. As figuras foram formadas pelo desenho, como é possível ver no próprio mural, nas linhas construtivas aparentes. O desenho é utilizado como recurso técnico para a construção da imagem e depois, reforçados os seus contornos. A luz é dada pela utilização do fundo claro do mural como parte das figuras. É trabalhada pelos recursos técnicos de raspagem. Força na construção da cor, numa concepção subjetiva da cor, como também da forma.

Os retratos não são cópias fiéis dos modelos e sim estilizações com traços de fisionomia. A exceção das efígies, que tem aparência espacial,

as figuras são estilizadas, quase geométricas, planas ou espaciais. As figuras humanas de *As Artes* são muito semelhantes às figuras femininas do mural de Fahrion, na atual Sala 84.

A representação de si próprio em murais, como em *As Artes*, já havia sido adotada por Locatelli em outras obras do gênero, como em *As Profissões* (CONSUN-UFRGS), do mesmo ano de 1958. Prática tradicional do Renascimento, este era outro modo de os pintores assumirem a autoria, como uma assinatura. Pode-se considerar que o pintor se inclui nas relações existentes entre os personagens do IBA-RS, como um membro desta instituição e como um personagem de postura ativa diante das situações que se apresentam e como um desses agentes de difusão da arte.

3.3.2.1. A questão da técnica

Os materiais de suporte e a técnica de execução de uma obra de arte são dados imprescindíveis para a sua devida identificação. O comportamento físico-químico dos seus elementos constituintes causa efeitos característicos na aparência da pintura. O conhecimento destes é fundamental para que se compreendam os processos de deterioração de um bem material. É também a partir deste que são tomadas as decisões quanto aos critérios de conservação e de restauração a serem adotados sobre a materialidade do objeto.

Em geral, os estudos existentes sobre os murais de Locatelli documentam a técnica como “mista” ou “afresco seco”. A primeira nomenclatura abrange possíveis variações de materiais e de processos de pintura aplicados na obra, mas não fornece dados precisos. A segunda expressão, apesar de mais específica, soa paradoxal. Além disso, especialistas

afirmam que não existe afrescos no Brasil³⁸. A especificação mais precisa já encontrada em pesquisas anteriores foi a da “têmpera sobre reboco seco”³⁹, registrada pela Arq. Maria Alice Kappel Castilho no levantamento cadastral das pinturas de Locatelli na Catedral de Pelotas (CASTILHO, 1998).

A partir da sua experiência, a restauradora Leila Sudbrack afirma que o muralista italiano trabalhava, geralmente, em “têmpera sobre o reboco seco”. Porém, dada a falta de materiais tradicionais aqui no Brasil, naquela época, o pintor lançava mão de alternativas. Deste hábito da improvisação, surge a dificuldade de se garantir uma especificação técnica padrão para as pinturas sobre paredes, realizadas por este artista. Disto se constata a obrigatoriedade do uso de uma metodologia precisa para identificação dos componentes de cada um dos murais de autoria de Aldo Locatelli. De fato, os materiais e as técnicas de pintura só poderão ser deduzidos a partir de análises químicas profundas, realizadas exclusivamente pelo restaurador.

Segundo Leila Sudbrack, Locatelli geralmente pintava em *têmpera sobre reboco seco* e fazia retoques em tinta a óleo. Como já foi comentado, o pintor costumava se utilizar de diversos materiais para a execução de seus murais. Assim, a composição da têmpera variava conforme os pigmentos e aglutinantes empregados em cada ocasião. Estes poderiam ser o pó xadrez e o óleo de oliva, ou quaisquer outros materiais que estivessem ao alcance no local de execução do trabalho. “O suporte é que era uma constante: o reboco seco” (SUDBRACK, 2009).

No caso do mural *As Artes*, não há informações escritas sobre os materiais e as técnicas de suporte. Não existem registros do autor, nem documentação feita por algum especialista que pudesse ter acompanhado a

³⁸ Afirmado pela restauradora Leila Sudbrack, em palestra conferida no IA-UFRGS, durante a Semana Acadêmica promovida pelo CATC, no semestre 2009/2, cuja programação homenageou o Prof. Aldo Locatelli. Lembrando que a profissional já restaurou obras do pintor italiano, na capital do Rio Grande do Sul.

³⁹ Maria Alice Kappel Castilho, em seu “catálogo das pinturas murais a têmpera. Obras de Aldo Locatelli – Catedral São Francisco de Paula”. A técnica da “têmpera sobre reboco seco” foi confirmada por Sudbrack, em sua palestra sobre a obra de Aldo Locatelli, em 21 de outubro de 2009. A profissional já restaurou obras do pintor italiano, na capital e em localidades no interior do Estado do Rio Grande do Sul. Nesta mesma palestra, Sudbrack afirmou ter sido ela própria a fonte de tais dados sobre a técnica para que a Arq. Maria Alice Castilho fizesse a catalogação das pinturas da Catedral de Pelotas.

execução da pintura, na época. Esta questão também não foi trabalhada por algum pesquisador que tenha estudado esta obra, depois da sua conclusão. Não foi feita nenhuma análise química, já que esta pintura nunca passou por qualquer procedimento de recuperação.

As intervenções realizadas sobre o mural certamente, não foram baseadas nos critérios de conservação e restauração reconhecidos pelo campo especializado. Os preenchimentos existentes aparentam ser constituídos por um material diferente da composição do reboco original. Portanto, estes parecem ter sido atitudes decorrentes de uma medida de caráter emergencial, para simples nivelamento da superfície da parede, sem uma preocupação técnica ou estética com a pintura ali estampada.

Porém, a partir de uma observação atenta da superfície da pintura, é possível indicar uma provável associação entre materiais e técnicas. Os recursos expressivos utilizados pelo pintor apresentam texturas visuais características de determinadas técnicas de pintura. A partir destes, se obtém os indicativos, que servem para a catalogação da obra.

A sobreposição de camadas de cor, de texturas esponjadas e riscadas (figuras 36). Os riscos, que feitos posteriormente à camada pictórica, tiraram parte de sua matéria (figura 37). Pode ser indicado como têmpera sobre reboco seco.

Também pelos tipos de deteriorações apresentadas pelo mural, é possível sondar os materiais e as técnicas. O comportamento físico-químico dos materiais constituintes causa determinados efeitos na aparência da pintura. As deteriorações apresentadas são estudadas no capítulo a seguir. Neste caso, o tipo de deterioração mais importante é o craquelamento da camada pictórica que se descola do reboco, deixando este último aparente e com a sua superfície plana, em um nivelamento uniforme (figura 38).⁴⁰

Por enquanto, é possível ficar apenas num plano raso de afirmação, para fins de catalogação. A partir das reflexões realizadas até aqui, se pode sugerir que a técnica seja, de fato, a de “têmpera sobre reboco seco”. A certeza dos

⁴⁰ Ver item 3.4.2.1., referente às deteriorações manifestadas e o levantamento fotográfico em apêndice.

materiais utilizados por Locatelli para a execução de *As Artes* será resultado dos levantamentos preliminares as intervenções previstas para a pintura. No caso, correspondem as análises químicas específicas, que serão realizadas pelo restaurador que vier a intervir sobre a mesma. Estas são análises profundas que especificarão os materiais presentes, bem como a proporção de quantidades destes (Figuras 36 a 42).

3.3.2.2. Estado de Conservação

Este tópico visa apenas à constatação dos danos presentes a fim de avaliar o impacto que o atual uso do espaço causa ao ambiente que abriga os murais. O mapeamento apresentado aqui não substitui os levantamentos iniciais a serem realizadas pelo restaurador, os quais visam às análises químicas preliminares que embasam o projeto de restauração em si.

A constatação do estado de conservação parte do mapeamento e da análise das deteriorações manifestadas pela obra. Tem o objetivo de identificar suas respectivas causas. Conhecendo-se a origem dos problemas, tem-se a diretriz de intervenção para que os devidos reparos sejam feitos. (Figuras 43 a 55)

3.3.2.2.1. Deteriorações Manifestadas: mapeamento de danos

Verificar o levantamento fotográfico em apêndice.

3.3.2.2.2. Parecer: análise e diagnóstico

Há fissuras e rachaduras do reboco, de variadas extensões e profundidades, em mais de uma linha, todas na direção vertical. Porém, não há deslocamento nem deformações das partes do reboco. A origem provável destas degradações pode ser a trepidação devido ao intenso tráfego de automóveis na Rua Senhor dos Passos. Outros fatores que influenciam a dilatação das argamassas são as oscilações de temperatura e umidade.

A divisória de madeira que separa a sala 83 do vestibulo está colocada sobre a borda direita do mural, cobrindo parte das imagens e, portanto, prejudicando a visualização completa da pintura. Neste local, o principal problema é a fixação do painel na parede, a qual causa danos ao reboco por tensões mecânicas, desde o teto até o piso. As conseqüências podem ser novas rachaduras no reboco, seguidas da perda do substrato e, portanto, da camada pictórica, nos respectivos pontos de fixação e ao redor destes. Tanto as intervenções inadequadas, quanto os já iniciados processos de desagregação das argamassas, acarretam considerável declínio na resistência mecânica do reboco original. Isso agrava progressivamente o processo de deterioração da pintura.

Grande percentual do reboco está bem aderido à parede. Porém, há lacunas em muitas áreas da superfície da parede. Na região inferior, próximo ao rodapé e ao longo do comprimento deste, há perda da matéria. Estão já descobertas as camadas subjacentes, tanto de argamassas quanto da própria parede de alvenaria.

Já foram feitas intervenções posteriores, que correspondem ao preenchimento de lacunas em várias regiões, mas estes não receberam o tratamento estético. Estes pontos estão localizados na boca de Fahrion e duas áreas do coro. Pela textura e coloração, as obturações aparentam ser constituídas por um material diferente da composição do reboco original.

Há desgaste da superfície por descolamento da camada pictórica em diversas áreas, principalmente na extensão próxima ao piso e na altura de 1m a partir do piso. Neste trecho, se identifica a erosão devido à abrasão pelo

impacto mecânico. Em outras regiões da superfície, a perda de material se caracteriza pela escamação, ou seja, desprendimento em lascas, como se vê em um pombo, na porção superior direita da imagem, próximo à cabeça da harpista.

Na vista geral, nota-se uma série de deteriorações apresentadas pela pintura. Por toda a pintura nota-se o acúmulo de poeira, de sujidades e vários tipos de manchas. Próximo ao teto há manchas de umidade por todo o comprimento da parede, caracterizando a presença de vazamentos. De alguns pontos do forro, a água que escorre da cobertura do edifício e arrasta a sujeira ao longo da parede. Seguindo-se aos percursos da água, há sedimentação de poeira e de excrementos de morcegos – praga urbana de constatada infestação no edifício do IA. Por todas as partes, há escoriações e escritos de grafite e tinta esferográfica e arranhões. Há respingos de café da na porção inferior da composição, próximo ao piso, onde fica o cesto de lixo.

Percebe-se a “pátina” em alterações da superfície da pintura, como uma sutil variação cromática. As alterações de matiz e de saturação se manifestam pelo esmaecimento destas características. Isso se dá pela forte incidência de luz solar no ambiente. A iluminação incidente na sala 83, bem como a oscilação de temperatura e umidade, é prejudicial à conservação dos pigmentos.

O estado de conservação do mural *As Artes* é regular. O reboco está bem aderido à parede de suporte e não apresenta deformações mecânicas em volume ou textura. Conserva-se praticamente a totalidade das formas e da definição das imagens constituintes da cena e de seus personagens, bem como das suas cores e tonalidades. Porém, apresenta determinados tipos de degradação que, a médio ou longo prazo, podem resultar na perda total desta pintura. A principal causa da degradação do mural é o descaso por parte da comunidade universitária, em relação a este e a todos os murais. Esta postura alienada e a degradação material destes bens culturais decorrem principalmente da falta de consciência da sua importância cultural.

3.4.2.2. Diretrizes para projetos de intervenção

A especificação do estado de conservação segue a mesma ordem de fatura da obra, partindo-se da camada mais profunda até a mais superficial (INBMI-IPHAN, p.6). O reparo de determinados problemas tem prioridade em relação a outros. A ordem de execução destes é fator determinante para a garantia da sua eficácia. Sendo assim, este tópico se inicia pontuando problemas estruturais que envolvem a materialidade do edifício, suas paredes e cobertura, continuando pela camada pictórica.

Antes de se tomar qualquer medida de restauração do mural, é necessário que se faça uma avaliação estrutural do edifício o IA-UFRGS, a qual deve ser realizada por profissional competente. A finalidade é detectar problemas que eventualmente possam existir e tenham prioridade nos reparos. A conservação do edifício exerce influência sobre a estabilidade física dos murais. O problema mais evidente no caso de *As Artes* são os vazamentos de águas pluviais. São estes que determinam o caráter emergencial dos reparos na cobertura do prédio, já que corresponde ao fator que mais oferece riscos à integridade dos murais o oitavo andar. Problema este que já está em vias de ser sanado. A não execução destes reparos invalida qualquer intervenção de conservação sobre os murais, pois os efeitos da umidade continuarão a incidir sobre as paredes de suporte do mural.

Muitas das deteriorações manifestadas pela pintura em questão provem de causas intrínsecas. São as reações inerentes à qualidade dos materiais e das técnicas utilizados artista na execução da obra. A precisão do diagnóstico depende das análises químicas, as quais fazem parte dos levantamentos realizados pelo profissional competente que vier a intervir sobre as pinturas. Portanto, não estão contempladas neste trabalho.

Sendo assim, a especificação do tratamento de consolidação e de restauração deverá ser definida pelo restaurador. A partir destas análises preliminares, é que serão identificados aspectos biológicos das deteriorações, como microorganismos ali presentes. Esta medida direciona as ações de limpeza mecânica e química adequadas (desinfestação, imunização,

higienização), consolidação de fissuras e rachaduras, consolidação de obturações (os devidos preenchimentos de lacunas), bem como a reintegração cromática.

São vários os agentes externos de degradação identificados neste caso, a saber: ambientais, biológicos, humanos (usuários do espaço). A implantação do edifício do IA-UFRGS indica oscilações de umidade relativa e de temperatura, excessiva incidência de luz solar e a presença poluentes atmosféricos.

É imprescindível e a consolidação da pintura mural. Primeiramente, do suporte do mural (argamassa), interromper processos, estabilização e imunização deteriorações e incluindo os procedimentos de limpeza e desinfecção. Ainda no âmbito do restauro do suporte, é necessário o preenchimento de lacunas (massa de composição compatível com a original) bem como da camada pictórica (nivelamento). Recomenda-se a restauração pictórica a fim de atenuar as interferências na leitura da imagem.

Além do tratamento a partir de técnicas especializadas de restauração, se faz necessária uma sistemática de atitudes de conservação por parte da instituição proprietária e de seus membros. Questões quanto à conservação da materialidade dos murais devem ser colocadas pelo restaurador em orientações específicas constantes em manual na entrega da obra.

A pesquisa histórica reafirma descuido, descaso, uso inadequado do espaço e da própria parede de suporte de *As Artes*. Para que haja efetivamente a preservação de *As Artes* e dos demais murais, são imprescindíveis atitudes preventivas, referentes ao controle ambiental do oitavo andar, tais como: (a) Limpeza do ambiente; (b) Usos; (c) Acondicionamento adequado.

O controle ambiental corresponde, neste caso, a diminuir o excesso de iluminação natural e artificial. É conveniente a instalação de equipamentos e de instrumentos de controle ambiental. Para que estas medidas funcionem, em longo prazo, devem ser feitas vistorias regulares para monitoramento climático, bem como para o controle de infestações biológicas.

Deve ser providenciada a proteção contra a incidência direta de luz solar. Além disto, a iluminação artificial deve ser feita por meio de lâmpadas que proporcionem iluminação do tipo difusa e que não emitam calor. Quando houver algum problema quanto à conservação das obras, devem ser providenciadas intervenções e ou restaurações adequadas, isto é, que sejam realizadas por profissional competente. Os usos do espaço do oitavo andar do IA devem ficar restritos a atividades de baixo impacto. É recomendável que se mantenham princípios de organização, funcionalidade e limpeza. Em casos inevitáveis de atividades de grande impacto – como reformas – as obras devem ser protegidas por uma embalagem adequada.

De modo geral, a condição maior para a devida preservação dos murais do oitavo andar é a conscientização de membros da instituição e seus visitantes. Isso pode ser resolvido por meio de um projeto de educação patrimonial direcionado para professores, funcionários e estudantes e demais membros da comunidade universitária e da sociedade em geral.

4. Capítulo III – O mural *As Artes*: patrimônio cultural

Particularidades sobre o mural *As Artes* e o seu respectivo autor, Aldo Locatelli, foram constatadas a partir das análises histórica e estética, realizadas nos dois capítulos anteriores. Tais questões se referem ao significado desta pintura, tanto para a trajetória artística do pintor Aldo Locatelli, quanto para a situação do antigo IBA-RS no sistema de artes local na década de 1950. A Diretoria do IA-UFRGS já está articulando as obras de restauração do mural *As Artes*. Isto mostra que tal pintura já teve a sua importância reconhecida, enquanto bem cultural, pela própria instituição que a abriga. Esta tomada de consciência pela comunidade artística é o primeiro passo para a preservação do seu patrimônio.

Conforme já comentado anteriormente, os murais do oitavo andar do IA-UFRGS retratam a repercussão dos próprios acontecimentos do meio cultural da época, no Instituto. A atitude do então IBA-RS de promover, no ano de 1958, eventos de cunho integrador entre acadêmicos e modernistas teve fundamental importância para a concepção do mural *As Artes*. De fato, são uma manifestação artística expressa em um momento de efervescente produção intelectual e artística no estado gaúcho. Os eventos comemorativos ao Cinquentenário do IBA — o I Salão de Artes e o I Congresso de Arte — correspondem a um momento grande esforço por parte do IBA-RS na tentativa de intercâmbio entre este e o meio da cultura que consistiram calcados no embate entre academicismo e modernidade.

Através dos seus murais, Aldo Locatelli e os demais artistas professores se mostravam favoráveis às mudanças de então. Pela temática, se referem à inserção de outras modalidades artísticas no currículo – como a Escultura – consideradas as artes até então tidas como nobres (Pintura e Desenho). Além disto, se colocam a favor da articulação entre o IBA-RS, o setor público e a sociedade gaúcha. Em sua visualidade de tendência cubista, demonstram um sentido ideológico significativo para a época em que foi elaborada. Mostram que a modernidade já havia sido assimilada efetivamente, ainda que por parte dos membros da instituição. Eis, então, a coexistência do

Modernismo com a tradição academicista do Instituto, afirmada pela Profa. Pieta (1995).

Havia também outras novidades na dinâmica da Academia, veiculadas pelo mural de Locatelli e também registradas em sua tese de 1962. Eram estas a “relação de horizontalidade entre professores e estudantes” e a “liberdade de recursos expressivos e criativos”, bem como as suas conseqüências. Tais fatos são reconhecidos como geradores de profundas alterações quanto à produção, ao ensino e ao processo de legitimação das Artes Plásticas no circuito local, descentralizado o IBA (PIETA, 1995).

Sendo assim, os eventos comemorativos ao Cinquentenário do IBA-RS são considerados como um marco das Artes Plásticas no Rio Grande do Sul. Disto se deduz a importância do Oitavo Andar do antigo IBA-RS como espaço de convívio e de trocas intelectuais e artísticas, bem como a do conjunto de murais em *instância histórica* (RIEGL, 1904).

Apesar de os murais terem sofrido a ação do tempo e a interferência humana — e por isso, passado por algumas modificações — As Artes “sobrevive”. Isto quer dizer que a pintura mantém tanto a materialidade e a visualidade originais, quanto as suas propriedades intangíveis. Esta ainda mostra elementos visuais que veiculam efetivamente os pensamentos favoráveis à modernidade e à valorização da identidade cultural gaúcha de Locatelli sobre Arte, vigentes no momento de sua concepção.

O mural *As Artes* representa *valor histórico* tanto para a cultura do Rio Grande do Sul e do circuito de artes local, quanto para a trajetória artística de Aldo Locatelli. Para o antigo IBA-RS, de rígida tradição acadêmica, era o momento em que oficializava a sua abertura para questionar o academicismo e admitir a Modernidade artística. O Instituto, já tendo, na época, o seu corpo docente mesclado de membros de tendências artísticas modernistas, se mostrava, assim, simpatizante aos debates que tratavam destas questões de atualização estética, político-administrativa e de metodologia de ensino. Conforme o constatado no capítulo anterior, este encontro permitiu a troca de idéias sobre Artes e resultou no aceite da coexistência de academicismo e abstração (PIETA, 2005.p.97).

Locatelli se apropriou destas questões ideológicas e estéticas da modernidade como tema para *As Artes*. Isso se traduz dos retratos das personalidades e suas posturas ideológicas que ele escolheu e das relações entre elas, que ele representou no agrupamento de efígies e alegorias, conforme constatado no capítulo anterior e já comentado. A pintura, além de ser portadora de um conteúdo ideológico, é também resultado técnico de um *saber fazer*.

A metodologia de trabalho e a fatura pelas mãos do próprio artista Aldo Locatelli, remetem também à questão da sua *autenticidade*. Na trajetória de Locatelli, como produto de uma perícia técnica de ordens criativa e metodológica, trata-se de um amadurecimento em termos de expressividade (ZATTERA, 1995. p.151). O valor estético, em termos da materialidade, é observado a partir dos recursos expressivos, como linhas construtivas do desenho, sobreposição de cores, raspagens, etc. Considerando-se os metódicos processos criativo e técnico, associados à visualidade de tendência futurista – inovadora na trajetória artística do pintor – identifica-se *valor estético* deste mural.

Além da manifesta expressão esteticamente modernizada, *As Artes* também funciona como veículo de comunicação de informações sobre fatos reais das Artes Plásticas no Estado. Sabe-se que na concepção deste mural houve a intenção do autor em despertar reações do observador, função primordial da prática do Muralismo. Pela temática, também demonstra a postura favorável de seu autor à atualização do IBA. Portanto, esta pintura contém um *valor intrínseco*, que se refere a *tempo*, a *lugar* e a *matéria*, ou seja, aos valores em instâncias *histórica* e *artística*. Tais aspectos, reunidos em uma mesma obra, constituem o valor de *patrimônio cultural*, segundo a definição de proposta por Riegl (RIEGL, 1904).

Os demais murais do antigo Salão de Festas do IA têm as mesmas origens sócio-culturais e artísticas e sofreram as mesmas ações externas através do tempo. Isso quer dizer que, mesmo sem que se faça um estudo aprofundado de cada um, pela história e pelo perfil dos artistas autores, é possível observar que todos estes têm o mesmo propósito social e artístico.

Conforme mencionado anteriormente, a integração visual das obras proporcionaria uma leitura mais adequada de cada uma e estas completariam o seu significado mutuamente. Logo, o valor de *patrimônio cultural* não está restrito à pintura de Locatelli, mas se estende a todos os murais, como um conjunto. Deste modo, o valor de *patrimônio cultural* depende das atividades sócio-culturais que costumeiramente aconteciam no extinto Salão de Festas. Atividades estas que dependem diretamente da integridade física do espaço do Oitavo Andar do atual IA-UFRGS.

Sendo assim, a restauração do mural de Locatelli requer tanto a intervenção sobre esta pintura em si, quanto sobre o ambiente arquitetônico ao qual está integrado e todo o conjunto de murais. Portanto, a intervenção se refere não apenas ao aspecto material, mas também pela questão conceitual da pintura, já que o conteúdo ideológico é o que faz desta um autêntico *mural*. Desta lógica, tem-se a idéia de resgatar a integração espacial do oitavo andar, bem como os seus usos originais. As diretrizes estão justificadas e descritas no tópico a seguir.

A compartimentação do antigo Salão de Festas e a conseqüente individualização dos murais desencadeou uma série de problemas para o conjunto destas obras. A situação de clausura em que a pintura de Locatelli se encontra, nos atuais usos e configuração do oitavo andar do IA-UFRGS, caracteriza a alteração do seu sentido. Isto corresponde ao chamado *desvio* de significação deste patrimônio cultural. Além disto, a restrição do uso dos espaços, transformados em salas de aula, priva o restante da comunidade da fruição dos murais. Identifica-se aqui outro problema, o fenômeno do *açambarcamento* (VARINE-BOHAN, 1974. p.3). Com isto, depreende-se que esta desvalorização conceitual, acarretou no atual estado de degradação material tanto do espaço, quanto do conjunto de murais.

De fato, a desvalorização social e estética do Oitavo Andar corresponde a determinados períodos da história das Artes Plásticas no Rio Grande do Sul e à postura do IA-UFRGS perante estes. Isto não pode ser ignorado, nos dias de hoje, pois desempenhou o seu papel no curso da assimilação de novas concepções de Arte e também de Pintura, através dos

tempos, até a produção contemporânea. Logo, a atitude de negação destes murais figurativos é bastante representativa, pois corresponde ao processo de assimilação das idéias que vieram posteriormente. Um exemplo disto é o caráter experimental do *Retorno a Pintura* nos anos 80.

Porém, esta “negação” não é um evento condicionante para a atualização do Instituto, tanto quanto foram os acontecimentos do Cinqüentenário para os pensamentos que colocaram academicismo e modernidade em conflito, fossem ambientados e registrados em murais. Assim, se constata que as causas da criação dos murais têm, ainda nos dias de hoje, maior importância conceitual do que as idéias que motivaram as atitudes tomadas para a sua anulação. A seguir, são analisadas as possibilidades de ação sobre este caso dos murais do Oitavo Andar do IA-UFRGS e especificamente, sobre *As Artes*, de Aldo Locatelli.

As Artes, de caráter inovador em suas particularidades visuais, representa uma época de inovações em termos de expressividade. Figurativa com representações estilizadas, em formas simplificadas. A *restauração estética* deve contemplar o restabelecimento da leitura da imagem. Isso é resolvido pela reintegração das lacunas da camada pictórica. Com materiais e técnicas a serem definidos pelo restaurador.

Há que se considerar, antes disso, outro aspecto. Tão importante quanto à materialidade do objeto em si, é o uso do espaço arquitetônico ao qual está integrado. O uso do espaço do oitavo andar remete ao contexto histórico social do antigo Salão de Festas e dos eventos que lá aconteciam até o seu fechamento, em 1962.

Os murais devem cumprir uma função pública da arte. O *Muralismo* tem como proposta essencial a função de recordar uma ação ou personagem e, por isso, intenciona a duração permanente. A história dos acontecimentos que se sucederam no espaço do oitavo andar — tanto o Congresso de Arte, quanto as corriqueiras atividades acadêmicas, antes e depois de 1958 — constituem o contexto sócio-cultural para o qual Locatelli criou o *As Artes*. Portanto, correspondem ao significado deste, bem como ao de todos os demais murais. Em termos conceituais, integração espacial e

visual do oitavo andar resgataria o contexto para que se chegue mais próximo de interpretação precisa daquelas imagens.

De qualquer modo, também o prédio de Corona⁴¹ merece ser mantido, tanto pelo seu valor histórico, quanto pelo esforço que a comunidade de professores e alunos fizeram para que este fosse construído, na década de 1940⁴². Para que se justifique a preservação do corpo do edifício, é necessário que este seja mantido *vivo*⁴³ (Carta do Restauro, 1972) e sirva adequadamente a sociedade contemporânea. Para que esta *vida* exista, as atividades artísticas e culturais — que sem dúvida continuam a ser pertinentes ainda nos tempos atuais — devem continuar a acontecer no interior do prédio do antigo IBA. É o *uso* que irá garantir a preservação do oitavo andar e do conjunto dos murais a ele integrados. É com esta comparativa que se sustenta a pertinência da preservação do conjunto dos murais, bem como o resgate do espaço físico e das atividades do antigo Salão de Festas como tal. Isto tudo promoveria a restauração do mural *As Artes em instância histórica* (BRANDI, 2003. p?)

A restauração, obviamente, contempla a *consolidação* da matéria constituinte da obra, para que se preserve efetivamente a imagem veiculada por esta. Não obstante, envolve o contexto no qual a obra está inserida. O restabelecimento da materialidade deste e de todos os outros murais é necessário e urgente. Porém, antes da intervenção sobre as pinturas, é preciso que se aja sobre o seu suporte, ou seja, o próprio edifício do IA-UFRGS⁴⁴.

As funções originais do espaço do Oitavo Andar correspondem ao contexto histórico-social das pinturas. O acesso direto da comunidade em geral

⁴¹ O projeto arquitetônico do Instituto de Artes é de autoria do arquiteto, escultor e professor Fernando Corona, datado do ano de 1943. As plantas integram o acervo do Arquivo Histórico do Instituto de Artes da UFRGS.

⁴² Segundo o Prof. Círio Simon, a comunidade se articulou para arrecadar fundos para a execução do projeto de Corona para o então novo prédio do IA. Alguns chegaram a doar dinheiro do próprio bolso. (Simon em entrevista para a autora, em outubro de 2009.)

⁴³ *Monumento Vivo*, segundo Giovannoni, é aquele que pode ser reutilizado (MEIRA, 2002). Na Carta de Veneza (1964) consta que “A conservação de monumentos é sempre favorecida por sua destinação a uma função útil à sociedade [...]” (Art.5º.).

⁴⁴ A restauração do mural *As Artes* está sendo articulada para a sua consolidação. Sabiamente, a administração do Instituto está colocando em primeiro lugar o saneamento dos problemas de infiltração, fazendo os devidos reparos na cobertura do prédio. Problemas estes que, como já foi visto no capítulo anterior, geram grande parte das causas de degradação física dos murais do oitavo andar.

é que torna efetiva a sua função de transmitir o conteúdo ideológico dos murais. O convívio entre artistas e intelectuais, bem como dos demais membros da sociedade civil, proporciona o sentido dos murais. Portanto, o seu resgate das atividades do Salão de Festas contribui fundamentalmente para que se recupere o significado de *As Artes* enquanto *obra de arte*.

Para uma leitura mais adequada deste mural, seria importante ter-se a ambiência original do espaço, no sentido de integrá-lo visualmente aos demais murais e expô-los às atividades de convívio e trocas sócio-culturais, como na época em que foram executados. Deste modo, seria possível observar o conjunto de obras, o que possibilitaria experiência das relações do observador com as obras, das mesmas entre si, bem como destas com o espaço, simultaneamente.

4.2. O resgate do antigo Salão de Festas para o atual IA-UFRGS: uma condição de preservação dos murais do oitavo andar

O Salão de Festas do antigo IBA-RS, função original do espaço físico do oitavo andar do atual IA-UFRGS, foi palco de eventos que marcaram o cenário das Artes Plásticas no Estado e na história do Instituto. Esta antiga função constitui a ambiência original de *As Artes*. Sendo assim, o espaço e aquela determinada função de convívio possuem importante sentido social, já atribuído pela comunidade porto-alegrense, em 1958.

A condição de bens culturais que se devolva aos murais a sua *integridade* e a sua *apreciação*. Observa-se que é imprescindível o resgate das atividades do antigo Salão de Festas. Para tanto, a *recuperação* de condições ambientais que proporcionem as relações originais entre os murais, entre estes e o espaço ao qual estão inseridos, bem como entre estes e o público.

Segundo a Arq. Ana Meira, de acordo com as concepções da Restauração Científica: “o patrimônio [urbano] pode ser empregado em usos contemporâneos, desde que sua nova destinação seja compatível com a morfologia existente [...]” (GIOVANNONI)

Para Brandi, “a obra de arte condiciona a restauração e não o contrário” (BRANDI, 2004). Logo, para que esta restauração seja efetiva, a prioridade é que se recupere o significado da obra de arte. Estando o mural integrado ao espaço interno do oitavo andar do edifício do IA-UFRGS, isso corresponderia à integração espacial e visual tem relação direta com o conceito dos murais.

O oitavo andar e a função do Salão de Festas, enquanto espaço de convívio entre artistas, intelectuais e o público, constitui o entorno destas *obras principais*, pois era onde aconteciam os eventos e as relações entre personagens, as quais conferiam sentido a sua existência. Recuperar a ambiência e o uso originais do oitavo andar do IA-UFRGS é fundamental para se resgatar, pelo menos em parte, o seu significado social e, assim, o seu conceito em instâncias histórica e estética.

Além disto, tão importante quanto pensar na restauração de um bem cultural, é planejar estratégias para a sua conservação posterior. Considerando-se que há tempo existe a intenção de se transportar algumas atividades do IA-UFRGS para outras dependências da Universidade⁴⁵, seria o Oitavo Andar um ambiente merecedor de atenção especial. Depois da devida acomodação física para as atividades letivas do DeMus, que hoje estão instaladas ali, o Oitavo Andar poderia ser *revitalizado*, contemplando também o Bar e o CATC.

É importante esclarecer que não se trata de uma proposta de desapropriação do DeMus, e sim do resgate de um espaço que originalmente pertence a todos os departamentos do IA-UFRGS. Portanto, este deve estar apto a receber o restante da comunidade universitária e demais membros da sociedade em geral.

⁴⁵ Como já houve a transferência de alguns ateliers de escultura e cerâmica, que precisavam de mais espaço e maior pé-direito.

Deste modo, o IA potencializaria as oportunidades de intercâmbios culturais e profissionais, pelo contato com as outras áreas do conhecimento e da cultura, como Letras, Museologia, Arquitetura, Design, Comunicação, etc. Poderia ser proposto um programa de atividades como saraus, *performances*, exposições, debates, etc.

A proposta de revitalização do Oitavo Andar do IA-UFRGS, em termos práticos, implicaria em uma atitude drástica de reformas da atual configuração dos interiores do Oitavo Andar. Fazendo com que o espaço volte a funcionar para a comunidade em geral, não haveria conflito de épocas e, sim, a relação entre estas. Seria a harmonia entre a preservação e a contemporaneidade.

Seria apropriada a *liberação* também dos murais “escondidos” pelas pinturas lisas, visando restaurar a materialidade de todo o conjunto. Esta teria início pela remoção dos extratos posteriores, ou seja, das divisórias leves que hoje compartimentam o oitavo andar, para se recuperar a área total. Isso permitiria o estabelecimento de relações conceituais e estéticas entre as pinturas, o que reforçaria ou não a idéia que se tem hoje sobre o pensamento e a produção desses antigos professores sobre arte e sobre o instituto.

Imprescindível é a *renovação* do espaço, em termos de infraestrutura própria para o uso no tempo presente. Isso corresponderia a instalações de equipamentos e infraestrutura elétricos para áudio e vídeo e um projeto de iluminação.

A partir disso, seria viável a conservação preventiva, cuja solução mais prática e eficaz é sem dúvida informar e educar o público freqüentador. A compreensão por parte dos usuários do espaço se daria num momento imediato pela própria leitura da configuração do espaço físico.

5. Considerações Finais

Aldo Locatelli desenvolveu uma obra de especial importância para a cultura do Rio Grande do Sul, reconhecida pelos historiadores locais. Com seus murais de temática civil, o artista demonstra uma lúcida consciência de contexto sócio-cultural. Relacionou tradição e modernidade, o que aparece mais claramente no final de sua vida, em termos de expressividade e de visualidade. Conseguiu transitar entre os mundos de ambiência sacra, com uma visualidade tradicional, e uma expressão mais livre e modernizada para a temática civil. Em composições mais planas, com formas mais simplificadas é possível notar traços do *futurismo*.

O pintor ítalo-brasileiro fazia clara distinção das funções da arte e do artista perante a sociedade. Assumiu um posicionamento favorável à figuração, em nome da acessibilidade ao público para o forte conteúdo cultural que veiculava através de seus murais. Deste modo, convergia para o ideário do *realismo socialista*, referência da sua formação acadêmica trazida da Itália do entre-guerras. No contexto do Rio Grande do Sul na década de 1950, ele estava aberto à atualização da sua expressividade.

Locatelli, assim como Fahrion, Ernani e Corona, servia à sociedade também por meio de uma prática profissional que envolvia, a criação visual. Executavam encomendas relativas às artes aplicadas, solicitadas diretamente por uma determinada demanda, como as ilustrações para revistas, as obras de arquitetura ou os próprios murais. Apesar disso, estes artistas não deixavam de reconhecer a limitação destas atividades enquanto arte e de se mostrarem frustrados com a limitação estética que lhes eram apresentadas. Tinham consciência de que deveriam se desprender de determinados aspectos para seguirem a suas pesquisas formais e se desenvolverem esteticamente.

O fato é que eles, principalmente Locatelli e Fahrion, tinham a capacidade de transitar entre os diferentes universos, o da obra de arte e do produto com conteúdo artístico para o "mercado cultural". Na verdade, Locatelli abria mão da sua pesquisa para servir ao público. Essa idéia é verbalizada pelo artista em sua tese de 1962 e se comprova no mural *As Artes* (1958) do IBA-RS.

As Artes indica as relações políticas e profissionais entre os personagens retratados e o seu próprio autor, na instituição que o abriga. A pintura cumpre uma função informativa, função essencial do *Muralismo*, cujo conteúdo prevalece sobre a questão estética. Assim, converge para as idéias de comunicação de massas do *Movimento Muralista Mexicano*, o qual teve grande repercussão na América Latina e influenciou também a arte modernista brasileira.

As Artes é testemunho de uma época de um intenso esforço de intercâmbio cultural e artístico com São Paulo – centro sócio-cultural que detinha a hegemonia de produção e de legitimação das artes visuais no Brasil – e com outros países da América Latina. Na trajetória do artista, o mural representa o momento de maturidade expressiva, já reconhecida por especialistas em sua *Via Sacra* (1960), iniciada também em 1958. Esta obra, além dos atributos de uma *obra de arte*, reúne também propriedades de *testemunho histórico*. A associação destes valores lhe confere a classificação de *patrimônio cultural*. O impedimento da perda deste registro histórico e artístico justifica a *consolidação* do mural de Locatelli.

Em termos de conceito, esta pintura *As Artes*, por ser um mural, requer o contexto original para que a sua interpretação chegue à maior precisão possível. Seria, então, conveniente o resgate da ambiência do antigo Salão de Festas e, portanto, dos demais murais que, assim, estariam integrados espacial e visualmente. Tal condição se tornaria importante para a ambiência não apenas da pintura de Locatelli, como da totalidade do conjunto de murais. Principalmente, porque é possível notar afinidades iconográficas e estilísticas entre algumas destas, como é o caso das figuras femininas marcantes também nas obras de Fahrion e de Corona, bem como a semelhança de visualidade entre Fahrion e Locatelli, na estilização geometrizada das formas contornadas.

A inquestionável importância do uso para o convívio social da comunidade intelectual e artística do IA e da UFRGS, sem dúvida prevalece sobre a do atual uso atividades específicas em horários determinados, restrito a um pequeno grupo de professores e estudantes. A utilidade do Salão de Festas

determinaria a preservação não apenas conceitual como também da integridade física dos murais.

A restauração da materialidade do mural *As Artes* é necessária e urgente. Porém, antes disso, seria preciso uma intervenção sobre o seu suporte, ou seja, o próprio edifício do IA-UFRGS. A restauração tem como finalidade maior devolver ao bem cultural a sua integridade e a sua apreciação de modo mais completo. Tão importante quanto pensar na restauração de um bem cultural, é planejar a sua posterior e sistemática conservação preventiva. Para tanto, a solução mais eficaz é o domínio do conhecimento pela população.

O retorno a esta dita “ambiência original” corresponde ao seu contexto físico e histórico originais. A partir da *liberação* compartimentos existentes hoje para a recuperação da área total. Isso implicaria na retirada as divisórias leves que compartimentam o oitavo andar, o que proporcionaria novamente a integração dos murais atualmente enclausurados. Seria prevista a *liberação* também dos murais “escondidos” pelas pinturas lisas, visando restaurar a materialidade de todo o conjunto de obras. Assim, observaríamos as relações do público com o espaço, dos murais entre si e do observador com o conjunto de pinturas. Isso permitiria o estabelecimento de relações conceituais e estéticas entre as pinturas, o que reforçaria ou não a idéia que se tem hoje sobre o pensamento e a produção desses antigos professores sobre arte e sobre o instituto.

Há tempos existe a intenção de se transportar algumas atividades do IA-UFRGS para outras dependências da Universidade. Já houve inclusive a extensão de alguns ateliers que precisavam de mais espaço e maior pé direito, como os de escultura e de cerâmica para outras instalações no *Campus Central*. Diante da importância histórica do espaço, seria o *oitavo andar* o ambiente que merece mais atenção. Isso reconstituiria o conjunto de espaços mais importantes para a “vida” do Instituto: o auditório, a biblioteca, o bar e o Salão de Festas, conforme o Professor Círio Simon.

Depois da devida acomodação física para as atividades letivas do DeMus, que hoje estão instaladas ali, o oitavo andar poderia ser liberado das

divisórias, poderia ser feito um projeto de revitalização do espaço do bar, do CATC e do Salão de Festas, este último, retornando a funcionar como tal. Não se constituiria uma desapropriação do DeMus, mas o resgate de um espaço que originalmente pertenceu a todo os departamentos do IA-UFRGS e, portanto, apto a receber o restante da comunidade universitária e demais membros da sociedade em geral.

Isso proporcionaria intercâmbios culturais e profissionais, pelo contato com as demais áreas de conhecimento e da cultura, como Letras, Museologia, Arquitetura, Design, Comunicação, e por que não da própria engenharia que já abrigou alguns saraus no início dos anos 2000?

Poderia ser proposto um programa de atividades como saraus, *performances*, exposições, debates, etc. Mas essa idéia corresponderia a outra pesquisa específica e na elaboração de um projeto que contemplasse instalações específicas (condicionamento de ar, projeção, iluminação, som, etc.). É lógico que o IA-UFRGS mereceria o projeto de um novo edifício, com um programa específico e espaços dimensionados para abrigar adequadamente as suas atividades sem que essas confrontassem, como é o caso da localização do auditório imediatamente ao lado dos ateliers de cerâmica e escultura, sem o devido isolamento acústico. Porém, diante da realidade de uma situação econômica restrita da UFRGS, é necessário mais sensato se pensar em medidas que sejam eficazes, em menor escala.

De qualquer modo, o prédio de Corona deve ser mantido pelo seu valor histórico e arquitetônico. Para que valha a preservação do corpo do edifício, é necessário que este seja mantido vivo. Para que essa vida exista, as atividades artísticas e culturais devem continuar a acontecer em seu interior (Carta de Veneza, 1964). Seria interessante também a realização de um trabalho de educação patrimonial antes, durante e após as obras de restauração.

Quanto à questão das técnicas de pintura mural, a adoção da terminologia “técnica mista” não está equivocada, já que está comprovado por restauradores e historiadores de arquitetura e de artes que Locatelli costumava se utilizar, em uma só pintura, de tintas a base de dois ou mais aglutinantes

diferentes, o que impunha o uso de técnicas diversas para sua aplicação (MARCONDES, 1998. p.274). Prova disso são os retoques finais feitos com veladura a óleo sobre composições executadas em têmpera.

Porém, para fins de cadastro, é importante que se registre discriminadamente os materiais componentes e as técnicas aplicadas em cada pintura pesquisada. Assim, o item da ficha cadastral, correspondente a questão dos materiais e das técnicas, permanece em branco. Está à espera de uma especificação técnica, fornecida pelas devidas análises químicas, a serem realizadas pelo profissional competente.

Durante a realização deste trabalho de conclusão de graduação houve algumas dificuldades. A maior destas foi lidar com a amplitude deste tema e seus possíveis desdobramentos no curto período de tempo a que se determinam as atividades. Alguns aspectos não foram abordados na profundidade adequada, dados os limites de tempo estipulados para a proposta de um trabalho de conclusão de graduação. Das proposições iniciais, não foi cumprida a análise iconográfica do mural, em favor dos aspectos históricos e das questões estéticas, base do reconhecimento da obra de arte. Esta pesquisa de campo, no seu decorrer, suscitou outras questões não contempladas na elaboração do projeto. Trouxe uma grande quantidade de documentos e abriu horizontes para outras abordagens para o tema, bem como outros objetos de estudo. Alguns destes pontos seriam a busca por esboços feitos por Locatelli durante a concepção do mural as artes, o mapeamento dos murais da UFRGS, elaboração de material para tombamentos, bem como a proposta de complementação e renovação do espaço do atual oitavo andar do IA-UFRGS. Tais pontos ficariam então para serem trabalhados numa próxima etapa, dando continuidade ao estudo iniciado aqui. Para o futuro, ficam os desdobramentos desta pesquisa, sendo estudos dos demais murais do oitavo andar do IA e dos prédios da UFRGS, tais como o histórico e as análises formais, estilísticas e iconográficas.

A maneira de se devolver a integridade e a apreciação de modo mais completo seria o resgate do espaço do antigo Salão de Festas e do seu uso como tal, do seu contexto físico e histórico. Assim, integrados espacial e

visualmente para que tornem a se estabelecer relações do público com o espaço; dos murais entre si e do observador com o conjunto de pinturas, possibilidade de relações conceituais entre as pinturas e estéticas; reforçam ou não a idéia que se tem hoje sobre o pensamento e a produção desses antigos professores sobre arte e sobre o instituto, etc. Assim, o conjunto dos murais e o ambiente do antigo Salão de Festas ficariam novamente abertos às atividades do Instituto.

6. Referências Bibliográficas

6.1. Aldo Locatelli

BISOGNIN, Edir Lúcia. Uma Viagem Pelos Caminhos de Aldo Locatelli. In: **Expressão: revista do Centro de Artes e Letras**. Santa Maria. v.7 n.1, 2003. p. 41-49.

BRAMBATTI, Luiz Ernesto. **Locatelli no Brasil**. Caxias do Sul, RS: Belas Letras, 2008. 240 p. il. Color.

CASTILHO, Maria Alice Kappel. **Pinceladas no Tempo: catálogo das pinturas murais a têmpera. Obras de Aldo Locatelli – Catedral São Francisco de Paula**. Pelotas, RGS: Ed. da autora, 2000. 80p. il. Color.

COELHO, Eva Regina Barbosa. **Uma Viagem pelos Caminhos de Aldo Locatelli**. Santa Maria: Gráfica & Editora Pozzatti, 2003. 29p. il. Color.

CORDONI, Margherita; LOCATELLI, Delia; ROTA, Luigi. **Aldo Locatelli: Il Mestiere di Pittore**. Bergamo, Italia: Corponove Editrice / Comune di Villa d'Almé, 2002. 124p. il. color.

CUNHA, Claudia dos Reis e. Alois Riegl e o culto moderno dos monumentos. *Resenhas Online*, São Paulo, 05.054, Vitruvius, jun 2006 <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/resenhasonline/05.054/3138>>. Acesso em 2010.

GOMES, Paulo Cesar Ribeiro; TREVISAN, Armindo (orgs.). **O Mago das Cores: Aldo Locatelli**. Porto Alegre: MARPROM, 1998. 144p. il. Color.

LOCATELLI, Aldo Daniele. Mural: análise, considerações, método e pensamentos. Tese de concurso para provimento efetivo da cadeira de Composição Decorativa dos cursos de Pintura e Escultura do Instituto de Belas

Artes do Rio Grande do Sul. **O Correio do Povo**. Caderno de Sábado. 22 jul. 1972. p. 8-12.

ZATTERA, Vera Beatriz Stedile. **Aldo Locatelli**. Porto Alegre: Pallotti, 1990. 184 p.

6.2. Instituto de Artes da UFRGS

SIMON, Círio. **Origens do Instituto de Artes da UFRGS: etapas entre 1908-1962 e a contribuição de expressões de autonomia do sistema de Artes Visuais do Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: PUC-RS, 2003.

CAVALHEIRO LIMA, J.C. **Araújo Viana: vida e obra**. Porto Alegre: SEC, 1956.

WINTER, Leonardo L.; BARBOSA JR, Luiz Fernando. Conservatório de Música do Instituto de Belas Artes do RS. In: XVII CONGRESSO DA ANPPOM. São Paulo, UNESP, 2007. **Anais eletrônicos...** São Paulo: UNESP, 2007. Disponível em: <http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2007/musicologia/musicol_LWinter_LFBarbosaJr.pdf> Acesso em: dez 2010.

6.3. Artes Plásticas no Rio Grande do Sul

BOHNS, Neiva. **Continente Improvável: Artes Visuais no Rio Grande do Sul do final do século XIX a meados do século XX**. Porto Alegre: PPGAV-IA-UFRGS, 2005.

CORONA, Fernando. **Caminhada nas artes 1940-1976**. Porto Alegre: UFRGS/IEL/DAC/SEC, 1977. 241p.

_____. **Palácios do Governo do Rio Grande do Sul: histórico de projetos, construção, obras de arte e seus autores**. Porto Alegre [s.n.], 1973. 44p. il.

DAMASCENO, Athos. **Artes Plásticas no Rio Grande do Sul (1755-1900): contribuição para o estudo do processo cultural sul-rio-grandense**. Porto Alegre: Editora Globo, 1971.

PIETA, Marilene Burtet. **A Modernidade da Pintura no Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: Sagra-Luzatto, 1995. 273p. il. Color.

PRECURSORES das Artes Plásticas no Rio Grande do Sul. Porto Alegre: Riocell, 1980-1981. 12 fls. Avulsas. il.

PRESSER, Décio; ROSA, Renato. **Dicionário de Artes Plásticas no Rio Grande do Sul**. 2ª. ed. Porto Alegre: Editora da Universidade, 2000. 527p. il.

RAMOS, Paula Viviane. **Artistas ilustradores: a Editora Globo e a constituição de uma visualidade moderna pela ilustração**. 2007. 2 v.

TREVISAN, Armindo. **Escultores contemporâneos do Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: Editora da Universidade, 1983. 160p. il.

6.4. Muralismo

ADES, Dawn. O movimento muralista mexicano. In: **Arte na América Latina: a era moderna, 1820–1980**. [Tradução de Maria Thereza de Resende Costa]. São Paulo: Cosac & Naify. 1997. p. 151-179.

EDER, Rita. *Muralismo Mexicano: modernidad y identidad cultural*. In: BELLUZZO, Ana Maria de Moraes (org.). **Modernidade: Vanguardas Artísticas na América Latina**. São Paulo: Memorial/UNESP, 1990. il. pp.99-120.

HARGUINDEGUY, Laura Collin. *Mito y Historia en el Muralismo Mexicano*. **Scripta Ethnologica**. Buenos Aires, Argentina: CONICET, 2003. ano/v. 25 no. 25. pp. 25-47.

KETTERMANN, Andrea. **Diego Rivera 1886-1957: um espírito revolucionário en el arte moderno**. Koln: Taschen, 1997. 95p. il. Color.

ROCHFORT, Desmond. **Pintura Mural Mexicana: Orozco, Rivera e Siqueiros**. México: Limusa, 1993. 240p. il.

6.5. Identidade Cultural

AMARAL, Aracy. Modernidade e Identidade: as duas Américas Latinas ou três, fora do tempo. In: BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. **Modernidade: Vanguardas Artísticas na América Latina**. São Paulo: Unesp, 1990. p.171-183.

ESCOBAR, Tício. O Desafio das Identidades. In: **Catálogo da II Bienal de Artes Visuais do Mercosul**. Porto Alegre: FBAVM, 1999.

QUEREJAZU, Pedro. Memória e Identidade na Arte Boliviana. In: **Catálogo da II Bienal de Artes Visuais do Mercosul**. Porto Alegre: FBAVM, 1999.

6.6. Patrimônio Cultural

LEMOS, Carlos A. C. **O que é Patrimônio Histórico?** 5ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1987. [Coleção Primeiros Passos, 51.]

MANUAL de preenchimento da ficha do Inventário Nacional de Bens Móveis e Integrados. Brasília: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – Departamento de Identificação e Documentação, 2000. 53f.

RIEGL, Alois. ***Le culte moderne des monuments***. Paris: Seuil, 1984.

VARINE-BOHAN, Hugues. **Patrimônio Cultural — A Experiência Internacional — notas de aula, de 12 agosto de 1984**. São Paulo: FAU-USP/IPHAN, 1975.

6.7. História, Teoria e Crítica da Arte

CHING, Francis D.K. **Arquitetura: forma, espaço e ordem**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

CHIPPA, Herschel B. **Teorias de Arte Moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1998. 675p.

DONDIS, Donis A. **A sintaxe da linguagem visual**. 3ª. ed. São Paulo: Martins Fontes.

DURAND, José Carlos. Retratos, murais e outras oportunidades de renda. In: **Arte, Privilégio e Distinção: artes plásticas, arquitetura e classe dirigente no Brasil, 1855-1985**. São Paulo: Perspectiva / EdUSP, 1989. (Estudos; 108). p.33-51.

FABRIS, Annateresa. **Futurismo: uma poética da Modernidade**. São Paulo: Ed. Perspectiva/Ed. USP, 1987. (Coleção Estudos : 94). 166p.

_____. A História da Arte como prática interdisciplinar. In: **Porto Arte**. Porto Alegre: PPGAV-IA-UFRGS. v.6, n.10, nov 1995. p.7-13.

_____. A pesquisa em História da Arte. In: **Porto Arte**. Porto Alegre: PPGAV-IA-UFRGS. v.4, n.7, mai 1993. p.20-26.

MICHELI, Mario de. **As vanguardas artísticas**. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004. 268 p. : il.

SCARINCI, Carlos. **A Gravura no Rio Grande do Sul 1900-1980**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1982. 223p. il.

6.8. História e Ciências Sociais

BURKE, Peter. **História e Teoria Social**. São Paulo: UNESP, 2002. [original *History & Social Theory*, 1992. Trad. Klauss Gerhardt e Roneide Majer, 2000.]

KUHN, Fábio. Breve História do Rio Grande do Sul.

6.9. Materiais e Técnicas de Pintura

CORONA, Eduardo; LEMOS, Carlos A.C. **Dicionário da Arquitetura Brasileira**. 1ª ed. São Paulo: EDART - Livraria Editora LTDA., 1972.

MAYER, Ralph. **Manual do artista: de técnicas e materiais**. 2ª.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999. 838 p. : il.

6.10. Conservação e Restauração: História, Teoria e Técnicas

BRAGA, Márcia. **Conservação e Restauo: pedra, pintura mural e pintura em tela**. Rio de Janeiro: Ed. Rio, 2003.

BRANDI, Cesare. **Teoria da Restauração**. São Paulo: Atelier Editorial, 2004.

LEMOS, Carlos A. C. **O que é patrimônio histórico?** São Paulo: Brasiliense, 2000. (Coleção Primeiros Passos; 51)

MEIRA, Ana Lúcia Goelzer. **Curso sobre Princípios de Conservação e Restauração**. IAB-RS/IPHAN-RS/ICOMOS-RS/ELA-IAB. set/out 2002. [inédito]

MORA, Laura; MORA, Paolo; PHILLIPPOT, Paul. **Conservation of wall paintings**. London: Butter Worths, 1983.

6.11. Instrumentos Normativos: Defesa do Patrimônio Cultural Brasileiro

CARTAS Patrimoniais. Rio de Janeiro: IPHAN, 2006. 320p.

COLETÂNEA de Leis sobre preservação do Patrimônio. Rio de Janeiro: IPHAN, 2006. 320p.

6.12. Metodologia de Pesquisa

BEAUD, Michel. **Arte da Tese: como preparar e redigir uma tese de mestrado, uma monografia ou qualquer outro trabalho universitário**. Rio de Janeiro: Bertrand, 1997.

ZAMBONI, Sílvio. **A Pesquisa em Arte: um paralelo entre Arte e Ciência**. Campinas, SP: Autores Associados, 1998.

6.13. Materiais e Técnicas de pintura

LIVRO da Arte. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

MARCONDES, Luiz Fernando. **Dicionário de Termos Artísticos**. Rio de Janeiro: Pinakotheke, 1998.

MORA, Laura; MORA, Paolo; PHILLIPPOT, Paul. **Conservation of wall paintings**. London: Butter Worths, 1983.

6.14. Catalogação de Bens Patrimoniais

MANUAL de preenchimento da ficha do Inventário Nacional de Bens Móveis e Integrados. Brasília: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – Departamento de Identificação e Documentação, 2000. 53f.

Arquivos

AH-IA-UFRGS: Arquivo Histórico do Instituto de Artes da UFRGS.

AH-IPHAN: Arquivo Histórico do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Divisão Regional do Rio Grande do Sul.

Palestras e entrevistas

BRAMBATTI, Luiz Ernesto. **Locatelli no Brasil.** Palestra proferida na ocasião do lançamento do livro de mesmo título. Porto Alegre: Centro Cultural CEEE. 21 out 2009.

GOMES, Paulo Francisco. Visitas acompanhadas à Sala 83. 2009/2.

SIMON, Círio. **Sobre os murais do 8º. Andar do IA-UFRGS.** Entrevista concedida à estudante, no próprio local. 23 out 2009.

SUDBRACK, Leila. **A Restauração das pinturas de Aldo Locatelli no Palácio Piratini.** Palestra proferida pela restauradora aos estudantes do curso

de Artes Visuais do IA-UFRGS, na ocasião da Semana Acadêmica 2009/2, que homenageou o Professor Aldo Locatelli. 21 out 2009.

Internet

CIRIO SIMON. Disponível em <<http://profciriosimon.blogspot.com/>>

IPHAN. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Disponível em <www.iphan.org.br>

IPHAE. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico do Estado do Rio Grande do Sul. Disponível em <www.iphae.rs.gov.br>

MARGS. Museu de Arte do Rio Grande do Sul. Disponível em <www.margs.rs.gov.br>

e-mails

SIMON, Cirio. **Publicação eletrônica** [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <cintia.bohmgahren@gmail.com.br> em 7 jan. 2010.

7. Apêndices

Levantamento Cadastral do mural *As Artes*

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
 INSTITUTO DE ARTES — DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS
 PROJETO DE GRADUAÇÃO: HABILITAÇÃO EM HISTÓRIA, TEORIA & CRÍTICA — 2009/2
 Aldo Locatelli e o muralismo no IA-UFRGS: patrimônio cultural a ser resgatado

Ficha Catalográfica

<p>Foto geral</p>  <p style="text-align: right; font-size: small;">Foto: extraída de Brambatti (2008).</p>	<p>Localização</p> <p>Localidade: Centro Histórico, Porto Alegre, RS</p> <p>Endereço: Rua Senhor dos Passos nº. 248.</p> <p>Acervo:</p> <p>Local no prédio: 8º. pavimento do edifício do Instituto de Artes da UFRGS, Sala 83, parede Norte (a direita do observador que entra na sala)</p> <p>Proprietário: Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (IA-UFRGS)</p> <p>Responsável imediato: Diretor(a) do Instituto de Artes da UFRGS</p>
<p>Detalhes</p> <p>Alegoria Artes Plásticas</p>  <p>Alegoria Música</p>  <p style="text-align: right; font-size: small;">Foto: extraída de Brambatti (2008).</p>	<p>Identificação</p> <p>Objeto:</p> <p>Título: "As Artes"</p> <p>Subclasse: pintura mural</p> <p>Classe: mural artístico</p> <p>Época: fevereiro de 1958</p> <p>Autoria: Aldo Locatelli (1915-1962)</p> <p>Material/Técnica:</p> <p>Marcas/Inscrições/ Legendas: assinatura do autor</p> <p>Dimensões: 291⁵ x 995 cm</p> <p>Descrição: Vide documentação fotográfica</p> <p>Operador/data: Cíntia Bohmgahren/ ago-set 2009</p> <p>Proteção Legal:</p> <p>Condições de segurança: regular</p> <p>Estado de conservação: regular</p>

Análise Histórico-artística

Representação gráfica: esquema composicional 
Dados históricos Execução: fevereiro de 1958 Local: Sala 83 do IA-UFRGS (antigo Salão de Festas do 8º. Andar, até a década de 1960). Uso atual como sala de aula para o Curso de Música. Acesso restrito. Situação atual (2009): perspectiva de restauração, em curto prazo. Não há registros técnicos nos arquivos da UFRGS.
Características técnicas
Características iconográficas O mural apresenta alegorias aos cursos de Artes Plásticas (Desenho, Pintura e Escultura) e Música (Canto e instrumentos musicais) e retratos de importantes personalidades do aparato técnico-administrativo do Governo Estatal, em ambiência urbana.
Características estilísticas Referência ao ideário do Realismo Socialista. Composição plana, com formas simplificadas, em cuja visualidade há traços do Futurismo e do Cubismo.
Estado de conservação (especificação) O estado de conservação é regular. A aderência do reboco à parede de suporte é regular. Porém, não apresenta deformações mecânicas em volume ou textura. Há fissuras e rachaduras, de variadas extensões e intervenções de preenchimento de lacunas, em várias regiões. O material utilizado para preenchimento parece não ser compatível com os originais e a sua aparência interfere na leitura da imagem da obra. Há desgaste da superfície e descolamento da camada pictórica. Inscricões em grafite e tinta esferográfica, respingos de café. As deteriorações apresentadas se referem ao uso inadequado e à falta de manutenção do edifício que o abriga.
Restaurações/restauradores/datas
Referencias bibliográficas/arquivísticas BRAMBATTI, Luiz Ernesto. Locatelli no Brasil . Caxias do Sul, RS: Belas Letras, 2008. 240 p. il. Color. LOCATELLI, Aldo Daniele. Mural: análise, considerações, método e pensamentos. Tese de concurso para provimento efetivo da cadeira de Composição Decorativa dos cursos de Pintura e Escultura do Instituto de Belas Artes do Rio Grande do Sul. O Correio do Povo . Caderno de Sábado. 22 jul. 1972. p. 8-12. PIETA, Marilene Burtet. A Modernidade da Pintura no Rio Grande do Sul . Porto Alegre: Sagra-Luzatto, 1995. 273p. il. Color. SIMON, Círio. Origens do Instituto de Artes da UFRGS: etapas entre 1908-1962 e a contribuição de expressões de autonomia do sistema de Artes Visuais do Rio Grande do Sul . Porto Alegre: PUC-RS, 2003. ZATTERA, Vera Beatriz Stedile. Aldo Locatelli . Porto Alegre: Pallotti, 1990. 184 p.
Responsável pelo preenchimento técnico Cíntia Neves Bohmgähren DAV-IA-UFRGS Matrícula nº. 0609/02-1 novembro de 2009
Responsável pela revisão técnica (DAV-IA-UFRGS) Orientadora Profª. Drª. Ana Maria Albani de Carvalho Banca Examinadora: Profª. Drª. Lenora Lerrer Rosenfield & Profª. Drª. Paula Viviane Ramos

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES - DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS
PROJETO DE GRADUACAO: HABILITACAO EM HISTÓRIA, TEORIA E CRÍTICA - 2009/2
ALDO LOCATELLI E O MURALISMO NO INSTITUTO DE ARTES: PATRIMÔNIO CULTURAL A SER RESGATADO - CÍNTIA NEVES BOHMGAHREN
ORIENTADORA PROFA. Dra. ANA MARIA ALBANI DE CARVALHO



As Artes, 1958
Aldo Locatelli (1915-1962)
técnica indefinida
291,5 X 995 cm
Instituto de Artes - UFRGS
Oitavo Andar

Escala aproximada 1:50

Locatelli e o muralismo no IA-UFRGS: patrimônio cultural a ser resgatado
Cíntia N. Bohmgahren - Matrícula 0609/02-1

ALDO LOCATELLI: TRAJETÓRIA ARTÍSTICA

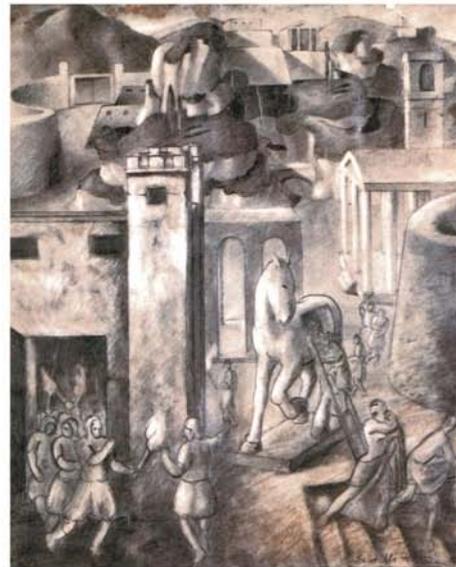
Figura 1



Fonte: CORDONI, LOCATELLI, ROTA. 2002.

Nave, s/ data
têmpera s/ papel
25 x 32 cm
coleção privada

Figura 2



Fonte: CORDONI, LOCATELLI, ROTA. 2002.

Il Cavallo di Troia, s/ data
giz s/ papel
58,5 x 47 cm
coleção privada

Figura 3



Casa a Pompei, s/ data
óleo s/ madeira
34,5 x 28 cm
coleção privada

Fonte: CORDONI, LOCATELLI, ROTA. 2002.

Locatelli e o muralismo no IA-UFRGS: patrimônio cultural a ser resgatado
Cíntia N. Bohmgahren - Matrícula 0609/02-1

ALDO LOCATELLI: TRAJETÓRIA ARTÍSTICA

Figura 4



Fonte: Cordoni, Locatelli, Rota. 2002.

Esboço p/
Predicazione di San Paolo, s/ data
cartão com grupo de figuras
carvão s/ papel *spolvero*
172 x 116 cm
coleção privada

Figura 5



Fonte: Cordoni, Locatelli, Rota. 2002.

Detalhe de
La Predicazione di San Paolo
s/ data
afresco
terceira capela à direita
Igreja de Santa Cruz



Figura 6

O Camponês que arrasta um trenó, 1947
óleo s/ tela
58,5 x 48,5 cm
coleção privada

Fonte: CORDONI, LOCATELLI, ROTA. 2002.

LEVANTAMENTO - TRAJETÓRIA ARTÍSTICA



Figura 7

Fonte: BRAMBATTI, 2008.

Apoteose de São Francisco de Paula, Anjos que cantam na Apoteose e Anjos que tocam na Apoteose, 1949

Têmpera s/ reboco seco

Cúpula do altar mor da Catedral de São Francisco de Paula,
Pelotas, RS



Figura 8

Fonte: BRAMBATTI, 2008.

Detalhe do mural

Do Itálico Berço a Nova Pátria Brasileira, 1954

afresco

Centro Administrativo da Prefeitura Municipal de
Caxias do Sul, RS, Brasil

Locatelli e o Muralismo no IA-UFRGS: um patrimônio a ser resgatado
Cíntia N. Bohmgahren - Matrícula 0609/02-1

LEVANTAMENTO - TRAJETÓRIA ARTÍSTICA



Fonte: BRAMBATTI, 2008.



Figura 10.

O Negrinho Montando o Baio, 1951-55
parte da obra *Lenda do Negrinho do Pastoreio*
Salão de Atos do Palácio Piratini
Porto Alegre, RS, Brasil

Fonte: BRAMBATTI, 2008

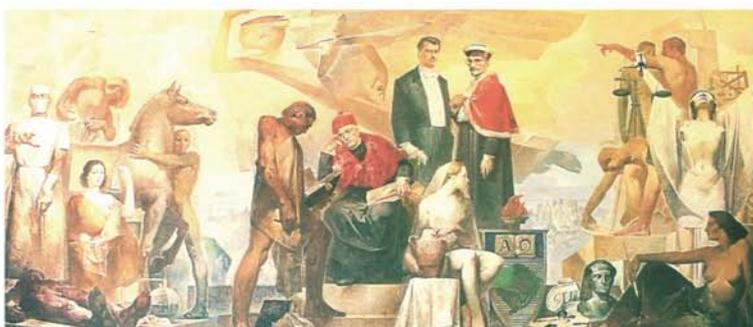


Figura 11

As Profissões, 1958
mural
Sala do Conselho Universitário
Reitoria da UFRGS
Porto Alegre, RS, Brasil

Fonte: BRAMBATTI, 2008.

Locatelli e o Muralismo no IA-UFRGS: patrimônio a ser resgatado
Cíntia N. Bohmgahren - Matrícula 0609/02-1

LEVANTAMENTO - TRAJETÓRIA ARTÍSTICA



Figura 12

Fonte: BRAMBATTI, 2008

Alegoria do Desbravamento, 1957
óleo s/ tela
700 x 300 cm
Banco Auxiliar, São Paulo, Brasil

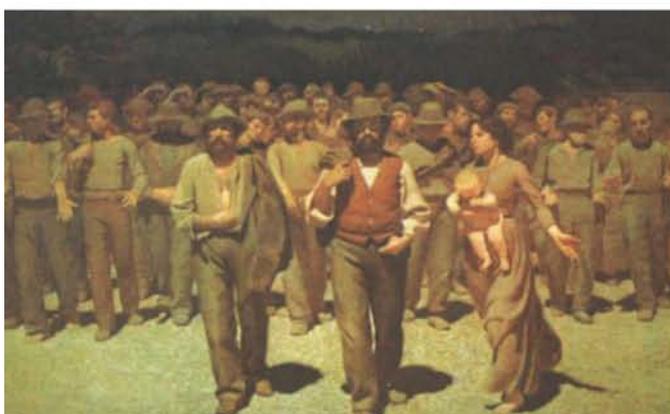


Figura 13

Il Quarto Stato, 1904
Pelizza da Volpedo
óleo s/ tela

LEVANTAMENTO - TRAJETÓRIA ARTÍSTICA



Figura 14.1. Fonte: BRAMBATTI, 2008.

Via Crucis, Estação II, 1960
fotografia p/estudo.



Fonte: BRAMBATTI, 2008.

Figura 14

Via Crucis, Estação II, 1960
Jesus carrega sua cruz
óleo s/ tela



Estudos: expressões de dor.



Figura 15

Via Crucis, Estação IV, 1960
Jesus encontra sua Mãe
óleo s/ tela

Fonte: BRAMBATTI, 2008.

Locatelli e o Muralismo no IA-UFRGS: um patrimônio a ser resgatado
Cíntia N. Bohmgahren - Matrícula 0609/02-1

LEVANTAMENTO - TRAJETÓRIA ARTSÍTICA

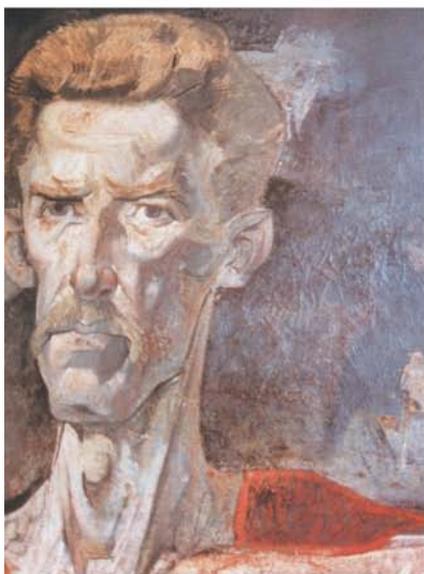


Figura 16

Retrato de Chico Stockinger, 1961
óleo s/ tela
x cm

Coleção Família Locatelli



Figura 17

Fonte: BRAMBATTI, 2008.

Mulheres na Areia, 1961
óleo s/ tela
190 x 54 cm
Acervo da Pinacoteca Barão de Santo Ângelo
IA-UFRGS

Fonte: BRAMBATTI, 2008.

Locatelli e o Muralismo no IA-UFRGS: um patrimônio a ser resgatado
Cíntia N. Bohmgahren - Matrícula 0609/02-1

LEVANTAMENTO - TRAJETÓRIA ARTSÍTICA



Figura 18

Fonte: PIETA, 1995.

Detalhe do mural
Aliança Operário-estudantil-camponesa, 1962
Clébio Sória e Paulo Peres
Restaurante Universitário - UFRGS
destruído em 1964



Figura 19

Detalhe do mural
Aliança Operário-estudantil-camponesa, 1962
Clébio Sória e Paulo Peres
Restaurante Universitário - UFRGS
destruído em 1964

Fonte: PIETA, 1995.

Locatelli e o Muralismo no IA-UFRGS: um patrimônio a ser resgatado
Cíntia N. Bohmgahren - Matrícula 0609/02-1

LEVANTAMENTO FOTOGRÁFICO - atual 8o. andar IA-UFRGS



Figura 20 Bar: ambiente.



Figura 21 Mural de autoria de Fahrion



Figura 22 Vista do vestíbulo: salas 84 e 81.



Figura 23

Vista do vestíbulo: mural de Corona (1955).

Locatelli e o Muralismo no IA-UFRGS: um patrimônio a ser resgatado
Cíntia N. Bohmgahren - Matrícula 0609/02-1

LEVANTAMENTO FOTOGRÁFICO - atual 8o. andar IA-UFRGS



Figura 24

Vista do mural de Corona a partir da Sala 81.



Figura 25

Mural de Corona: manchas outros danos.



Figura 26

Vista do mural de Corona,
vestíbulo do 8o. Andar do iA-UFRGS.

Fonte: SIMON, 2003.

Locatelli e o Muralismo no IA-UFRGS: um patrimônio a ser resgatado
Cíntia N. Bohmgahren - Matrícula 0609/02-1

LEVANTAMENTO FOTOGRÁFICO - atual 8o. andar IA-UFRGS



Figura 27

Acesso da Sala 84: Vista de mural de Fahrion.



Figura 28

Sala 84: profusão de mobiliário e iluminação excessiva.



Figura 29

Vista de mural de Fahrion: deteriorações manifestadas..
Mobiliário em atrito com a superfície do mural



Figura 30

Vista de mural de Fahrion:..
Pintura preta, vestígio da tentativa
de revestimento do mural

Locatelli e o Muralismo no IA-UFRGS: um patrimônio a ser resgatado

Cíntia N. Bohmgahren - Matrícula 0609/02-1

LEVANTAMENTO FOTOGRÁFICO - AMBIÊNCIA SALA 83



Figura 31

Vista do acesso da Sala 83.
Iluminação excessiva.
Mobiliário em atrito com a superfície do mural



Figura 32

Interior da Sala 83.
Iluminação excessiva.



Figura 33

Mobiliário e a pouca valorização do espaço.



Figura 34

Visualização prejudicada pela disposição do mobiliário.



Figura 35

Mobiliário e equipamento em atrito com a superfície do mural.
Instalações elétricas embutidas na parede de suporte.

Locatelli e o Muralismo no IA-UFRGS: um patrimônio a ser resgatado

Cíntia N. Bohmgahren - Matrícula 0609/02-1

LEVANTAMENTO FOTOGRÁFICO - RECURSOS EXPRESSIVOS



Figura 36

Alegoria ao CAP.

As feições das figuras humanas são mais ou menos detalhadas conforme a hierarquia de importância do personagem.



Figura 37

A sobreposição das camadas de cores determinam efeitos de luz e sombra. Raspagens acentuam os contornos,



Figura 38

A textura da técnica de pintura, o esponjado, permanece aparente. O "uso do branco como fundo" confere maior luminosidade as figuras.

Locatelli e o Muralismo no IA-UFRGS: um patrimônio a ser resgatado
Cíntia N. Bohmgahren - Matrícula 0609/02-1

LEVANTAMENTO FOTOGRÁFICO - RECURSOS EXPRESSIVOS



Figura 39

Detalhe do Coro.
As figuras humanas são silhuetas preenchidas por zonas de cores pouco contrastantes. O contorno é reforçado por leves raspagens e as feições são sutilmente indicadas.



Figura 39.1

Detalhe de figura humana do Coro.



Figura 40

Detalhe da alegoria do CAP.
As figuras humanas são realçadas pela luminosidade, que lhes é conferida pelo uso do fundo branco como parte das formas.
As cores são compostas pela sobreposição de camadas de diferentes tonalidades..

Locatelli e o Muralismo no IA-UFRGS: um patrimônio a ser resgatado

Cíntia N. Bohmgahren - Matrícula 0609/02-1

LEVANTAMENTO FOTOGRÁFICO - DANOS



Figura 42

Inscrições em grafite.

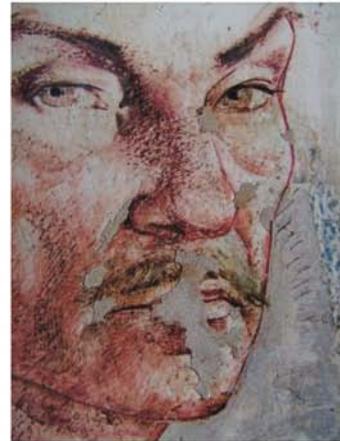


Figura 43

Descolamento e perda da camada pictórica:
lacunas na imagem.



Figura 44

Fissuras e rachaduras no reboco.
Intervenções: preenchimentos com
material inadequado.



Figura 45

Reparos já executados:
preenchimentos com material inadequado e
que geram interferência na leitura da imagem.

Locatelli e o Muralismo no IA-UFRGS: um patrimônio a ser resgatado

Cíntia N. Bohmgahren - Matrícula 0609/02-1

LEVANTAMENTO FOTOGRÁFICO - DANOS



Figura 46

Manchas de umidade e de sujidades, devido a infiltrações por problemas de impermeabilização da cobertura do edifício.



Figura 47

Rachadura no suporte causam descolamento e perda da camada pictórica.



Figura 48

Descolamento e perda da camada pictórica por atrito com a superfície..

Locatelli e o Muralismo no IA-UFRGS: um patrimônio a ser resgatado

Cíntia N. Bohmgahren - Matrícula 0609/02-1

LEVANTAMENTO FOTOGRÁFICO - DANOS



Figura 49

Perda da camada pictórica por abrasão.



Figura 50

Instalações elétricas embutidas na parede interferem na leitura da imagem. Equipamento em atrito com a superfície do mural. Divisória fixada sobre a superfície do mural.



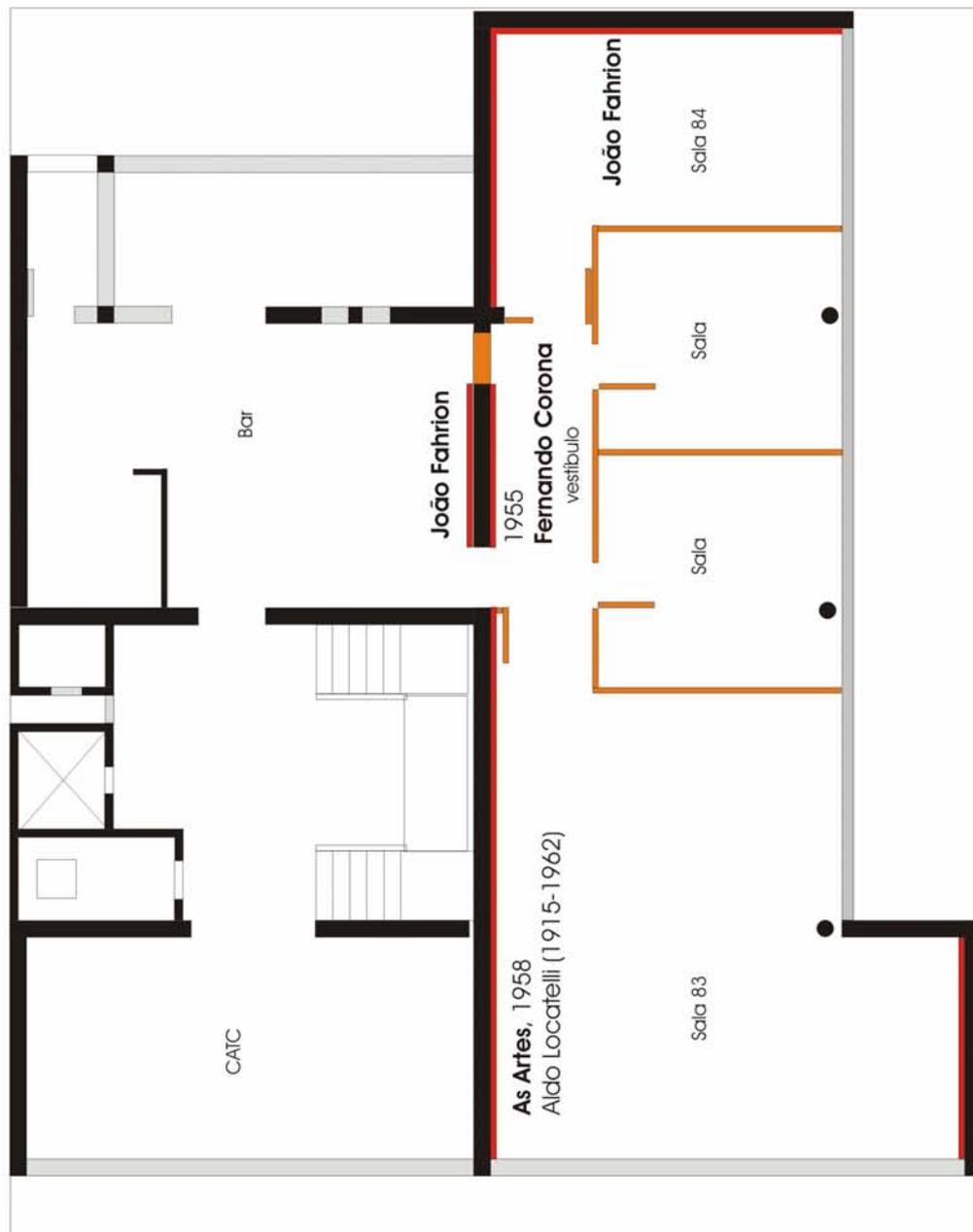
Figura 51

Cestos de lixo em contato com a superfície da pintura.



Figura 52

Respingos de café mancham a pintura no local onde estão os cestos de lixo.

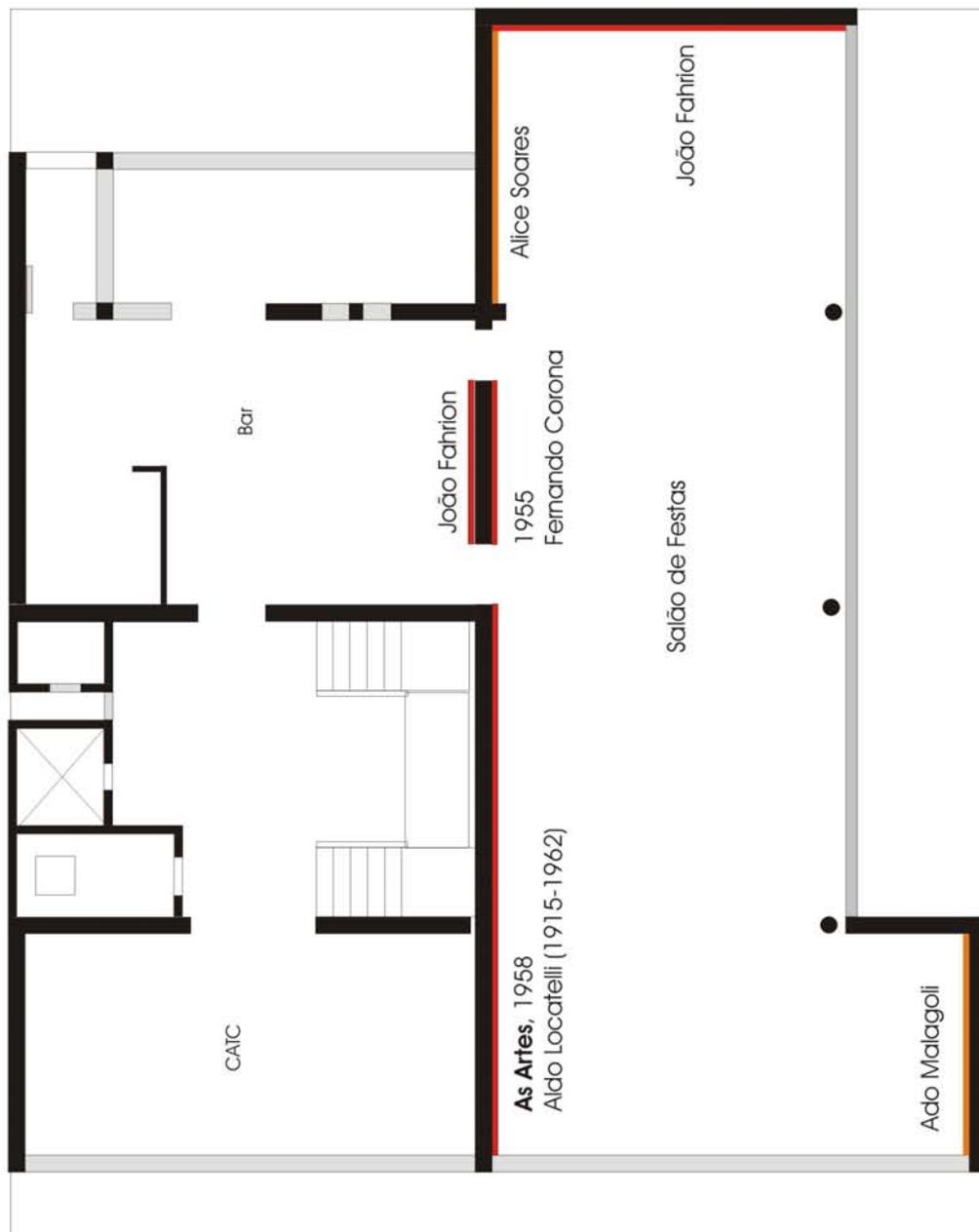


Legenda

- Divisórias leves: a serem removidas
- Murais remanescentes da comemoração do Cinquentenário do IBA-RS
- CATC Centro Acadêmico Tasso Correa

Planta Baixa 8o. Andar Instituto de Artes
configuração atual
escala aproximada 1:125

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES - DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS



Legenda

— Murais a serem preservados

— Murais "escondidos"

CATC: Centro Acadêmico Tasso Correa

Planta Baixa 8o. Andar Instituto de Artes
proposta de resgate do Salão de Festas
escala aproximada 1:125

APÊNDICES

Movimento Muralista Mexicano e o Muralismo no Brasil

O muralismo no Brasil teve grande expressão como um dos recursos do governo de Juscelino Kubitschek, cujo princípio de exaltação ao nacionalismo coincidiu com o pensamento modernista de se produzir uma arte acessível a todos. A década de 1950 é caracterizada pelo desenvolvimento econômico e por uma efervescência social e cultural. Neste contexto, houve grande incentivo à produção das artes plásticas para os prédios públicos. A exemplo disso, está a o conjunto de murais de Cândido Portinari (1903-1962), realizados entre 1936 e 1944, no edifício do Ministério de Educação e Saúde, no Rio de Janeiro. Obra esta na qual Portinari retratou aspectos fundamentais da evolução da economia brasileira, tendo tomado como elemento iconográfico o negro e valorizado as extremidades como mãos e pés, que utiliza para a execução das tarefas referentes ao trabalho que efetivamente constrói a estrutura do país (FABRIS, 1996).

Já havia, no Brasil, a tradição da pintura mural desde o Período Colonial. A arquitetura religiosa da época enfatizava a atmosfera mística com efeitos ilusionistas de *trompe l'oeil* ou com representações de passagens bíblicas e da vida dos santos. Na arquitetura civil, esta aparecia com sentido decorativo e de demonstração de alto poder aquisitivo e refinamento. Segundo Durand,

por muito tempo, e até que a arquitetura moderna impusesse, entre 1940 e 1950, a pintura 'a liso' nas paredes internas e externas das edificações residenciais e comerciais, a contribuição do pintor era quase obrigatória nas casas de alto luxo. (DURAND, 1989. p.41)

O pesquisador diz que a pintura mural revestia as paredes internas das áreas sociais e as fachadas de prédios residenciais e comerciais. O motivos variavam entre paisagens, frisos com linhas, flores e frutos ou escaiola. Porém, há uma diferença essencial entre a pintura mural e o muralismo. O muralismo por si é uma manifestação da modernidade e permeou

também a cultura brasileira. Assim como outros países da América Latina, o Brasil recebeu influências da importante arte revolucionária de sentido popular do Movimento Muralista Mexicano das décadas de 1920 e 1930.

A vanguarda cultural revolucionária do México, com forte sentido social de sua arte, tinha como principais representantes os pintores José Clemente Orozco (1883-1949), Diego Rivera (1886-1957) e David Alfaro Siqueiros (1896-1974). Tais artistas estampavam prédios públicos, de diversas funções em imagens reproduzidas de variadas formas como realista, alegórica, satírica. De estética coletivista, apresentava as muitas faces da sociedade mexicana, com suas aspirações e conflitos, sua história e múltiplas culturas. Também o México já tinha tradição mural, de épocas ainda pré-colombianas, que no início do século XX, veio a ser incentivada pelo governo. A técnica mais utilizada foi a tradicional do afresco, apesar de tentativas com a da encáustica, em ambientes internos, e experimentos com pasta de nopal. Ades leva em conta que Rivera e Siqueiros, por terem estado na Europa, anteriormente ligados ao cubismo, teriam simpatizado com a idéia de produzir em proporções monumentais, pela referência a Robert Delaunay (1885 - 1941) e, em termos mais próximos de uma orientação popular, referenciados em Fernand Léger (1881- 1955) (ADES, 1997.p.151).

Para Dawn Ades, o governo mexicano de então, cuja orientação revolucionária planejava atenuar o grande problema da segregação social – proveniente das diferenças étnicas e econômicas entre a cultura indígena e a dos descendentes da europa colonizadora – através da melhoria das condições da classe nativa. A revolução constituiria na fusão cultural, que contribuiria para a fusão étnica da população e também seria um importante fator agente de elaboração de uma arte una, uma das bases mais sólidas para da consciência nacional. Porém, estas idéias foram importantes apenas pelo fato de que colaboraram para assentar as bases culturais e políticas sobre as quais o muralismo se estabeleceu e se promoveu como arte nacional. Na verdade não necessariamente elas coincidem com a concepção que os próprios muralistas tinham de seu papel, nem com a mensagem social que a arte deles transmitia. A prioridade dos muralistas era o objetivo estético que

socializasse a expressão artística. Tinham a tradição indígena como o modelo do ideal socialista de uma arte aberta, para o povo: “uma arte que fosse aguerrida, educativa e para todos” (ADES, 1997.p.153). Dawn Ades diz que, na prática, as diferenças entre uma arte “popular” nativa e a arte dos muralistas “para o povo” não foram resolvidas.

A historiadora e crítica de arte Annateresa Fabris (PPG-AV-USP) diz que algumas características do ciclo econômico e da própria concepção muralista, por serem patrimônio comum do período, propiciam uma aproximação analítica a um fenômeno similar que ocorria em outros países, como a Itália. A discussão sobre a arte “socialmente útil” não era exclusividade da esquerda, estando igualmente presente nas considerações do regime fascista, que intencionava dar vida a uma arte capaz “potenciar a coletividade do povo”. Explica:

A pintura mural desempenha um papel considerável nesse programa de nacionalização do universo imagético, já que a ela cabia expressar a própria vocação popular e universal por intermédio de formas claras, de temas facilmente decodificáveis, de meios de execução plenamente dominados. (FABRIS,1996. p. 81)

Temas arquetípicos como a família e a exaltação do trabalho como virtude cívica com figuras robustas, por vezes unidas na temática rural, simbolizando a fecundidade da terra e a origem étnica (FABRIS,1996. p. 81).

É justamente com o período entre-guerras que coincidiu a formação acadêmica do jovem Aldo Locatelli em Bérgamo (CORDONI et. al., 15). Aqui no Brasil, Locatelli teve a oportunidade de unir a sua bagagem ideológica e artística de sentimento nacionalista, trazido da Itália fascista, com a modernidade. Isso também se deve ao incentivo econômico dado às artes pelo Estado e pelos particulares. Nas encomendas por estes requisitadas, sendo obras laicas, o muralista trabalhou temáticas populares, inseriu elementos das culturas locais, lançando mão do realismo para a efetiva comunicação de idéias as massas populares. Tal atitude pode ser constatada já nas primeiras obras deste gênero, como a *Lenda do Negrinho do Pastoreio*

(1955), no Palácio Piratini, sede do Governo do Rio Grande do Sul, em Porto Alegre, no mural *Do Itálico Berço a Nova Pátria Brasileira* (1954), no Centro Administrativo da Prefeitura Municipal de Caxias do Sul, no interior do estado gaúcho, e no conjunto de murais sobre etnias paulistas no *CitiBank* de São Paulo *Homenagem aos Clássicos* (1957). A primeira obra retrata a lenda gaúcha do menino escravo. As duas últimas tratam da questão do imigrante que chega às terras devolutas, a difícil adaptação e posterior êxito da comunidade imigrante, que possuía papel ativo no desenvolvimento econômico e cultural da nova pátria. Assim, contribuiu para a difusão de uma consciência étnico-cultural gaúcha e brasileira.

APÉNDICES

Cronologia sobre Aldo Locatelli

1915 Nasce em Villa d'Almè, subúrbio de Bérgamo, região da Lombardia, no norte da Itália (GOMES & TREVISAN, 1998. p.140).

1925 Entra em contato com os artistas que restauram os murais da Igreja da Villa d'Almè, dentre os quais o pintor Fermo Taragni (1871-1948)

1931 Ingressa no Curso de Decoração nos Cursos Livres de Instrução Técnica na Escola Andrea Fantoni de Arte Aplicada à Indústria, em Bérgamo (GOMES & TREVISAN, 1998. p.140). Lá, estudou sob a orientação do Mestre Francesco Domenighini (1860-1950), reconhecido pintor e afresquista.

1929-1932 pinta *Nave* (sem data) (Figura 1), uma composição dinâmica, de vários planos sobrepostos em diferentes direções. “provavelmente (...), atraído pela vanguarda pictórica da época, se mediu com um tema dedicado à maneira futurista” (LOCATELLI, Délia. 2002. p.39).

1932 Conclui o curso na Escola Fantoni, recebendo uma o 1º. Premio que lhe dá uma bolsa de estudos na Escola de Belas Artes de Roma. Lá, dedica-se a estudar os afrescos de Michelangelo na Capela Sistina (GOMES & TREVISAN, 1998. p.140).

1933-1935 Cursa Pintura na Academia Carrara de Belas Artes de Bérgamo, onde estuda com o pintor - e então recém eleito Diretor da Academia - Contardo Barbieri (1900–1966), de explícita simpatia fascista (LOCATELLI, Délia. 2002. p. 41).

Executou vários ensaios em têmpera, desenhos e pinturas a óleo sobre tela, tendo produzido retratos, paisagens e naturezas mortas. São composições de aspecto cenográfico, porém, de formas estilizadas, como em *Il Cavallo di Troia* (sem data) (figura 2) e em *Casa a Pompei* (sem data) (figura 3).

1935 Último ano do curso na *Accademia Carrara di Belle Arti*.

Pinturas a óleo sobre tela tendo como tema paisagens e naturezas mortas, em que assina “Locatelli, Aldo XX” (Aldo Locatelli, 20 anos).

Trabalha no restauro da *Via Crucis* do Santuário da estrada de *Mulatiera*, no norte da Itália.

colaborou com um reconhecido pintor da época na execução do afresco de uma igreja local, para a representação de um tema sacro (CORDONI; ROTA, 2002. p.15).

1938 Retorna à Villa d'Almé, foi convidado pelo mestre Taragni para ajudá-lo a decorar o Santuário de Pompéia, no sul da Itália (LOCATELLI, 2002. p. 53).

É contratado por Don Camillo Salvi, ex-cura da paróquia de Villa d'Almé, para executar a série de três afrescos para a Paróquia de Santa Cruz, cidade do Vale Brembana, também na Província de Bérgamo. Foi a sua primeira grande obra (BRABATTI, 2008. p.232). Para a execução desta (1938-45), teve o auxílio dos colegas Emílio Sessa (1913-1999) e Andrea Mandelli (1921-?).

Assinava, então, “Aldo Locatelli da Villa” (ZATTERA, 1990. p. 24).

1940 Iniciada a Segunda Grande Guerra (1939-1945), é convocado pelo exército e vai para Ospedaletto, próxima a San Remo.

Depois, vai a Roma, onde visita museus e pinacotecas, enquanto aguarda o chamado para combate.

É requisitado para o norte da África, onde é ferido em combate, sendo então desmobilizado (GOMES & TREVISAN, 1998. p.140).

1942 Aldo Locatelli pinta seu auto-retrato (GOMES & TREVISAN, 1998. p.140).

1943-45 É contratado por Dom Camillo Salvi, ex-cura de Villa d'Almè, para executar uma série de afrescos para a Paróquia de *Santa Croce* (Santa Cruz), no Vale Brembana, cidade vizinha a São Pelegrino, na província de Bérgamo, obra que o ocupará até 1945. Para esta, teve o auxílio de Emílio Sessa que mais tarde o acompanhará ao Brasil. Assina "Aldo Locatelli da Villa" (GOMES & TREVISAN, 1998. p.140).

1946 casa-se com Mercedes Biancheri. Trabalha nos restauros do Santuário de Pompéia, da Igreja do Convento das Irmãs de Maria Santíssima Consolatrice, em Milão, e de alguns quadros do Vaticano (GOMES & TREVISAN, 1998. p.140).

1947 Assinatura definitiva "Aldo Locatelli" (ZATTERA, 1990. p.25).

1948 Em 1º. De novembro, chega ao Brasil.

Inicia os trabalhos de pintura na Catedral de São Francisco de Paula, na cidade de Pelotas, onde fica até 1950 (GOMES & TREVISAN, 1998. p.140).

1949 Conclui o conjunto de trinta e quatro murais em tempera sobre reboco seco para a Catedral de São Francisco de Paula, em Pelotas.
Sua esposa Mercedes vem para o Brasil (GOMES & TREVISAN, 1998. p.140).

1950 Leopoldo Gotuzzo escreve artigo para a imprensa pelotense, elogiando os murais de Locatelli para a Catedral.

Contratado para pintar o mural do Aeroporto Salgado Filho, em Porto Alegre.

Convidado pelo Diretor Tasso Correa para assumir como professor contratado a disciplina de Arte Decorativa no Instituto de Belas Artes, em Porto Alegre.

Nasce o seu primeiro filho, Roberto, em Pelotas (GOMES & TREVISAN, 1998. p.141).

1951 Inicia a pintura da Igreja de São Pelegrino, em Caxias do Sul.

Pinta O Desolado, óleo sobre tela que se encontra na Assembléia Legislativa do Rio Grande do Sul.

Assina o contrato para pintar os Murais do Palácio Piratini, obra que concluirá em 1955. (GOMES & TREVISAN, 1998. p.141).

1952 Nasce sua filha, Cristiana, em Pelotas.

Pinta Fragmento, óleo sobre tela que pertence ao acervo do IA-UFRGS.

Inicia a pintura da Igreja Santa Teresinha do Menino Jesus (no Bairro Floresta de Porto Alegre), trabalho que se estenderá até 1957.

Pinta o afresco A Ressurreição de Cristo para a Igreja do Santo Sepulcro no Bairro de Lourdes, na cidade de Caxias do Sul (GOMES & TREVISAN, 1998. p.141).

1953 Inauguração do mural "A Conquista do Espaço", no Aeroporto Internacional Salgado Filho, em Porto Alegre.

1954 Transfere-se para Porto Alegre e naturaliza-se brasileiro.

Passa a lecionar no Instituto de Artes, onde ocupa, em caráter interino, a cadeira de Composição Decorativa.

- 1955** Pinta em São Paulo um afresco para a sede do CityBank, intitulado "Homenagem aos Clássicos".
Para a Igreja Santa Teresinha do Menino Jesus, em Porto Alegre, pinta os quatro evangelistas na cúpula.
Inauguração dos painéis do Palácio Piratini, iniciados em 1951, elogiado pela imprensa da época (GOMES & TREVISAN, 1998. p.141).
Em 3 de novembro, é nomeado Professor Catedrático (interino) do IA-UFRGS (GOMES & TREVISAN, 1998. p.141).
- 1957** em fevereiro, viaja para a Itália, para rever a família.
Conclui as pinturas da Igreja Santa Teresinha do Menino Jesus.
Pinta o altar da capela mor da Catedral Metropolitana.
Entre 57 e 62 executa várias obras em São Paulo: 1. conjunto de seis telas alegóricas sobre a história do estado: Siderurgia, revolução Paulista, Portuários, Bandeirantes, Camponeses, Colono Desbravador; 2. Cena circular para residência particular; Obra para a firma Clineu Rocha; 4. Duas telas históricas para uma coleção particular: a primeira representa a remessa da carta histórica por José Bonifácio para Dom Pedro I e a segunda representa a mineração no Brasil pelos Bandeirantes (GOMES & TREVISAN, 1998. p.141).
- 1958** Pinta os murais para a UFRGS: *As Profissões* para a sala do Conselho Universitário na Reitoria e *As Artes* no Salão de Festas, no oitavo andar do Instituto de Artes.
Inauguração de parte da obra da Igreja de São Pelegrino em Caxias do Sul, em 13 de setembro, com a presença do Presidente da Itália, Giovanni Gronchi. (GOMES & TREVISAN, 1998. p.141).
- Nesta década, pinta em Itajaí, Santa Catarina, murais para a igreja do Santíssimo Sacramento, em Novo Hamburgo afrescos secos para a Catedral Basílica São Luiz Gonzaga; pinta ainda afrescos para a Igreja Matriz de Santa Maria, na cidade de mesmo nome e o painel para a capelinha do Colégio Anchieta, em Porto Alegre. (GOMES & TREVISAN, 1998. p.142).
- 1960** em 8 de abril é exibida a *Séria Via Sacra*, no Mata-Borrão, em Porto Alegre.
Pinta o painel da FIERGS, em Porto Alegre.
Em dezembro é inaugurado o mural da Igreja de Nossa Senhora de Lourdes, em Porto Alegre. (GOMES & TREVISAN, 1998. p.142).
- 1961** Pinta o Retrato de Xico, o amigo e também artista Xico Stockinger (datas?)
Pinta *Mulheres na areia*, óleo sobre tela que pertence ao acervo da Pinacoteca Barão de Santo Angelo, do IA-UFRGS.
(GOMES & TREVISAN, 1998. p.142).
- 1962** O IBA foi definitivamente incorporado a UFRGS, sob a denominação Escola de Artes da UFRGS.
Pinta cinco telas a óleo para a empresa Lion S/A de São Paulo.
Orienta os estudantes Clébio Sória, Avatar Moraes e outros para a execução do mural da Ligas Camponesas.
Falece em 3 de setembro no Hospital Ernesto Dornelles, em Porto Alegre, em decorrência de um câncer.
Em 11 de setembro, o senador gaúcho Guido Mondin faz um discurso no Senado Federal em homenagem ao artista. (GOMES & TREVISAN, 1998. p.142).
- 1964** É exonerado do corpo docente da UFRGS. (GOMES & TREVISAN, 1998. p.142).

1965 É reintegrado ao corpo docente da UFRGS (GOMES & TREVISAN, 1998. p.142).
Fundação SCALA – Sociedade Cultural Amigos de Locatelli Aldo (GOMES & TREVISAN, 1998. p.142).

1972 Publicação da tese Mural: análise, considerações, método e pensamentos
Tese de concurso para provimento efetivo da cadeira de Composição Decorativa dos Cursos de Pintura e Escultura do Instituto de Belas Artes do Rio Grande do Sul, em Porto Alegre, no jornal O Correio do Povo, Caderno de Sábado em 22 de julho p. 8-12. (GOMES & TREVISAN, 1998. p.142).

1974 Inauguração da Pinacoteca Aldo Locatelli da Prefeitura Municipal de Porto Alegre, em homenagem ao artista (GOMES & TREVISAN, 1998. p.142).

1988-1989 restauração dos murais do Palácio Piratini, em Porto Alegre, por Leila Sudbrack. (GOMES & TREVISAN, 1998. p.142).

1990 Publicação do livro Aldo Locatelli, da Pesquisadora Vera Stedile Zattera, editado pela VSZ – Arte e Cultura, Universidade de Caxias do Sul (UCS) e Intral S.A. Indústria de Materiais Elétricos. (GOMES & TREVISAN, 1998. p.142).

1998 Publicação do livro O Mago das Cores: Aldo Locatelli, biografia do artista ítalo-brasileiro por Paulo Gomes e Armindo Trevisan, com o apoio da Companhia Estadual de Energia Elétrica (CEEE) e do Governo do Estado do Rio Grande do Sul.

2000 Publicação do trabalho da Arquiteta Maria Alice Kappel Castilho, intitulado **Pinceladas no Tempo: catálogo das pinturas murais a têmpera. Obras de Aldo Locatelli – Catedral São Francisco de Paula**. Pelotas, RGS. Trabalho este de caráter documental e técnico.

2002 Publicação do livro **Aldo Locatelli: Il Mestiere di Pittore** (Aldo Locatelli: o mistério do Pintor), de autoria dos pesquisadores italianos Margherita Cordoni, Delia Locatelli e Luigi Rota, em Bérgamo, na Itália: *Corponove Editrice / Comune di Villa d'Almé*.

2003 Tese de Doutorado do Prof. Círio Simon cita Aldo Locatelli

Anos 2000, restauração das pinturas da Igreja de São Pelegrino em Caxias do Sul por Suzana Cardoso Fernandes

2008 Publicação do livro **Locatelli no Brasil**, de autoria do Prof. Luiz Ernesto Brambatti, de Caxias do Sul, RS: Belas Letras.

APÊNDICES

BIOGRAFIAS

Ado Malagoli (Araraquara, SP, 1906-1994).

Pintor, desenhista, professor efetivo do IBA-RS desde 1951 até 1978 e diretor do mesmo instituto nos dois últimos anos. Na mesma ocasião, entraram decisivamente os professores Angelo Guido e Corona, que em seguida se tornaram membros ativos do Conselho Técnico Administrativo (CTA) de Tasso Corrêa. Em 1958, Malagoli assumiu a disciplina de pintura do IBA-RS por meio de concurso público. (BOHNS, p.382) Além de grandes visão e vivência artísticas, tinha formação museológica atualizada e abrangente para a época em cursos de História, Arte e Museologia na Universidade de Colúmbia (EUA) (1944-1946) e Conservação e Restauração de Pintura com Edson Motta, na ENBA-RJ (1951). Havia sido ligado ao Grupo Bernardelli, grupo este de oposição ao ensino academizante da Escola. Foi o responsável e pela implementação do MARGS (Simon. p 404) (1954) e diretor deste entre 1954 e 1959. A partir da intenção dos dirigentes do Instituto, dentro da proposta de concepção de administração das artes como um serviço público junto com a criação da Pinacoteca, constitui expressões concretas de autonomia (do Instituto e da arte) (SIMON, p.333). Foi membro da comissão interna de organização do 1º. Congresso Brasileiro das Artes, em que orientou os pintores, junto com Guido (Simon, 2002. p.433). Em 1957, trabalhava na Divisão de Cultura da Secretaria de Educação e Cultura do Estado.

Alice Soares (Uruguaiana, RS, 1917- Porto Alegre, RS, 2005).

Desenhista, graduada pelo IBA-RS, onde se graduou em 1943. Tornou-se professora do mesmo instituto em 1957, onde lecionou desenho, estimulando de sua parte tendências modernistas moderadas (SCARINCI, 1982.p. 107). Nas três décadas que lá permaneceu, contribuiu para a formação de várias gerações de artistas. Preocupada com o ensino, fundou a Escolinha de Artes da UFRGS e foi a primeira docente desta universidade a receber o título de professora emérita. Continuou seus estudos, em cerâmica com Wilbur Olmedo, gravura em metal com Iberê Camargo (?) e litografia com Marcelo Grassmann. Em meados do século XX, quando o universo artístico porto-alegrense era restrito aos homens, Alice Soares, juntamente com outras artistas, formou um grupo de mulheres pioneiras que trabalharam pelo reconhecimento como profissionais. No início dos anos sessenta, presidiu a Associação Chico Lisboa. Por mais de quarenta anos manteve um atelier na rua Riachuelo, em Porto Alegre, com sua grande amiga Alice Brueggmann, formando a dupla carinhosamente chamada de "as Alices". Participou de exposições individuais e coletivas em Porto Alegre, Curitiba, Rio de Janeiro, Brasília e Montevideo. Ganhou o 1º. Prêmio no II Salão de Artes da Câmara Municipal de Porto Alegre em 1954, além de medalhas outros salões. Pintava, mas tinha preferência pelo

desenho, porque “essa técnica permite maior espontaneidade, pois requer um tempo mais curto”. Sua temática preferida eram as meninas de traços delicados, com olhos característicos e longos pescoços. Segundo a própria artista, a recorrência da figura feminina em seus trabalhos estava relacionada à sua experiência profissional como professora primária no Colégio Sevigné, quando as turmas ainda não eram mistas (MARGS, 2009.).

Angelo Guido Gnocchi (Cremona, Itália, 1893 – Pelotas, Brasil, 1969)

Pintor, desenhista, gravador e escultor. Ainda na infância, veio com sua família para o Brasil. Morou em São Paulo, onde frequentou o Liceu de Artes e Ofícios e, em seguida, estabeleceu-se definitivamente em Porto Alegre, em 1928. Pintor remanescente impressionista (PIETA, 1995.p.53), pintou paisagens, retratou as lavadeiras do Guaíba, a Ponte de Pedra do Largo dos Açorianos, a Festa de Nossa Senhora dos Navegantes e muitos outros cenários da cidade. Instaurou o ensino de História da Arte no IBA-RS, que começou a lecionar em 1936. Foi diretor deste Instituto por um breve período, logo após a gestão de Tasso Corrêa, de 1959 a 1962. Atuou como crítico, ensaísta e ilustrador da página literária no Diário de Notícias. Guido participou de diversos salões de arte em todo o país, apresentando suas obras ou como membro de comissões julgadoras. Escreveu livros sobre as obras de Leonardo Da Vinci e a biografia de Pedro Weingärtner, cujo lançamento aconteceu em 1956. Recebeu, em 1940, o prêmio Pedro Weingärtner, no II Salão de Belas Artes do Rio Grande do Sul, e a Medalha de Bronze no Salão Nacional de Belas Artes no Rio de Janeiro. Aposentou-se em 1964 e expôs pela última vez na Galeria Carraro, em Porto Alegre, no ano de 1966 (MARGS, 2009).

Angelo Landi (Salò, Itália, 1879-1944)

Pintor e afresquista. Criador de uma riquíssima e valiosa série de obras, entre quadros a óleo, pastel, sanguínea e afrescos. Confirma sua maturidade artística com as pinturas das cúpulas de Pompéia. (CORDONI; ROTA, 2002. p.19) [Tradução livre da autora]

Carlo Carrà (Milão, Itália, 1881-1966).

Pintor membro do Movimento Futurista (1914?), e deste um dos três mais notáveis signatários junto com os também pintores Umberto Boccioni (Milão, Itália, 1882-1916) e Luigi Russolo (Milão, Itália, 1885-1947). Autor do manifesto *De Cézanne a nós futuristas*, em 1913, Lacerba, Florença (CHIPP, 1988.p.308).

Carlos Barbosa Gonçalves (datas?)

Médico relacionado as artes, foi Governador da antiga Província do Rio Grande de São Pedro. Neste papel, uma das prioridades era justamente o desenvolvimento das artes, principalmente as Artes Plásticas, para a qual formou a CC-ILBA-RS (1908-1939), em parceria com Olinto de Oliveira.

Clébio Sória (Bagé, RS, 1933 - Porto Alegre, RS, 1987).

Ainda jovem, mudou-se para Porto Alegre. Formou-se no Instituto de Belas Artes da UFRGS, onde foi aluno de Aldo Locatelli. Desde essa época já manifestava interesse e preferência pelos murais e pelos temas regionais e as obras sacras. No campus da Unisinos, onde foi professor de desenho no curso de arquitetura, pintou uma série de murais com temas sacros que estão na biblioteca, no restaurante e no prédio da prefeitura. Seus principais murais são os painéis da antiga sede do Restaurante Universitário da UFRGS, o Centro Acadêmico Sarmiento Leite, da Faculdade de Medicina da UFRGS, Reitoria da Unisinos e Estação Central do Trensurb, em Porto Alegre. Sua primeira individual aconteceu na Galeria de Artes do Teatro de Equipe, em 1960 (PIETA, 1995.p.70). Ao longo de sua carreira recebeu diversos prêmios, destacando-se a medalha de prata no salão da PM do Rio de Janeiro, em 1975. Em um depoimento para Zero Hora-Cultura, em 1982, Jacob Klintowitz aponta Sória como um desenhista sóbrio e constante, dos costumes e das tradições regionais. Em 1984, realizou sua última mostra individual na Galeria de Arte do Clube do Comércio em Porto Alegre, apresentando as séries Apocalipse de São João, Direito Natural e Regional do Rio Grande do Sul, Comemorando 25 anos de arte. Diz o Prof. Círio Simon que, como aluno de Locatelli, deu continuidade a prática do muralismo (Brambatti, 2008. p.130). De fato, levou as idéias e o ensino dessa técnica para o Atelier Livre da Prefeitura Municipal de Porto Alegre, onde ministrou a oficina de Desenho, no período de 1972 a 1982. (MARGS, 2009.)

Carlos Scliar (Santa Maria, RS, 1920 - ?)

Pintor, desenhista e gravador. Para saber mais, ver PRESSER; ROSA, 2003, p. 442.

Contardo Barbieri (Broni, Pavia, Itália 1900 – Milão, Itália, 1966). Pintor que, com Alberto Vitali, é um expoente do grupo dos novecentistas bergamascos. (LOCATELLI, D., 2002. p.41) Em novembro de 1930, vence o concurso para a Direção da Academia Carrara; de explícita simpatia fascista. Do mesmo concurso havia participado, entre outros, Dante Montanari, que por muitos anos trabalha em Bérgamo. (CORDONI; LOCATELLI; ROTA., 2002. p.15 - nota 8). É Diretor da Academia Carrara de 1930 a 1943 (LOCATELLI, D., 2002. p.41) [tradução livre da autora]

Emilio Sessa (Bérgamo, Itália, 1913-1999)

“Aprende o ofício na escola do padre Anibale, artesão decorador, quem o endereça a ‘Fantoni’ onde completa os estudos entre os anos de 1927 e 1929. Frequenta a oficina de Taragni, onde tem a possibilidade de desenvolver interessantes experiências com a equipe de seus colaboradores (na Bulgária, em Pompéia...). Seguido se encontra a decorar ao lado de Locatelli (em Santa Cruz e em Parzanica) e quando, em 1948 recebe a proposta de trabalhar no Brasil, estende o convite também a ele. Firma-se no Brasil até 1965, tendo retornado a Bérgamo, e

retomado a atividade de restaurador e se dedicado inclusive a pintura de cavalete.” (CORDONI; ROTA, 2002. p19) [Tradução livre da autora]

Ernani Dias Corrêa (*1901– †1982)

Irmão de Tasso Corrêa, graduado em Arquitetura pela ENBA-RJ (Simon. p 404). Constituiu-se como uma ponte entre o exercício das artes plásticas, da Engenharia e da Arquitetura e estimulou o saber das artes na sua passagem pelo curso de Arquitetura da ENBA. (Simon. p.309). De postura contrária a de seu irmão, foi conciliador e eclético, priorizando o cidadão antes dos seus cargos. Lançou as bases do curso de Arquitetura da UFRGS, efetivamente criado em 1950 (RAMOS, 2007. p.199).

Fermo Taragni (Bérgamo, Itália, 1871-1948).

“Ótimo pintor decorador, um dos últimos descendentes de uma tradição artesanal, cuja oficina é ponto de referência por uma numerosa leva de jovens, que formaram as novas levadas de artistas bergamascos como decoradores, afresquistas e restauradores. Ganhou-se a estima do Núncio Apostólico na Bulgária Mons. A. Roncalli, sempre atento a cada tipo de manifestação de arte, que nos anos de 1931-32 o chama para trabalhar com Pasquale Arzuffi e o jovem Emilio Sessa em Sofia e Filippopoli. Taragni mantém com o Núncio uma cordial correspondência, na qual confrontava também uma intervenção a seu favor a proximidade de Mons. A.A. Rossi, Delegado Pontifício de Pompéia (carta de Istambul de 23.8.39 – 7.11.39 – 7.12.39; anos mais tarde, Roncalli recordará este fato em uma carta de Paris datada de 9.12.49)”. (CORDONI; ROTA., 2002. p.12 – nota 4). [tradução livre da autora]

Fernando Corona (Santander, Espanha, 1895 – Porto Alegre, Brasil, 1979).

Escultor e arquiteto, após diplomar-se na Escola de Belas Artes de Vitória, Espanha. Chegou a Porto Alegre em 1912. Projetava edifícios, mas se dedicava principalmente a esculturas para fachadas (SCARINCI, 1982.p. 34). É autor da fachada do antigo Banco Nacional do Comércio (hoje Meridional) e do Instituto de Educação, ambos em PoA. Nos anos 50 realizou exposições individuais em Porto Alegre, tendo sido premiado com medalha de ouro no IV Salão Gaúcho de Belas Artes (MARGS, 2009). Foi professor do IBA-RS 1938 e 1965, tendo introduzido as cadeiras de Modelagem (1938) e de Escultura (1939). De referência cultural européia, defendia a idéia do muralismo: ‘escultura que [...] se situava na arquitetura como mural ou monumento público, ambos inscritos no urbanismo, como integrador do espaço público e social.’ (SIMON, 2003. p.295). Em 1938, escreveu e publicou Fídiás Michelangelo Rodin, tese para concurso à Cadeira de Escultura e Modelagem do IBA-PoA, onde lecionou por trinta anos. Escrevia e colaborou com a Revista do Globo e o Jornal O Correio do Povo. Está representado no acervo do MARGS, Porto Alegre, com *Inca*, escultura em bronze polido. (ver foto p&b de *Inca* por Paulo Silveira). Foi também autor do projeto do edifício do IA-UFRGS, inaugurado em 1943?.

(PRESSER; ROSA, 2000. p. 204) Junto com o Ernani Corrêa, colaborou com a fundação da Faculdade de Arquitetura, onde permaneceu como professor. Corona aposentou-se das atividades acadêmicas em 1965, quando completou setenta anos. É de 1969 o lançamento do seu livro de crônicas, intitulado *Amêndoas e Mel*, narrando suas impressões de viagem pela Espanha, pela Editora Sulina. Em *Caminhada nas Artes*, publicado em 1977, o artista reuniu noventa e três artigos publicados no Correio do Povo, apresentando um panorama das artes plásticas no RS entre 1940-1976 (MARGS, 2009).

Francesco Domenighini (Breno, Itália 1860 – Bérgamo, Itália 1950). Reconhecido pintor e afresquista convidado à Argentina, onde trabalhou por nove anos; ao regresso, ensinou desenho e decoração na Fantoni de 1898 a 1932. Enriqueceu a sua produção de obras de cavalete e é relevante o afresco sobre o teto do Teatro Donizetti de Bérgamo. (CORDONII; ROTA., 2002. p.12 – nota 7). [tradução livre da autora]

Gustavo Giovannoni (1873-1947)

Engenheiro urbanista, arquiteto e historiador de arte. Seguidor de Camillo Boito, buscando critérios mais científicos; defendia que a preservação representava a socialização de uma obra arquitetônica. Influenciou a Carta de Atenas (1931) e a Carta de Restauro Italiana (1972). Propõe dois tipos de monumentos – monumentos mortos e os monumentos vivos – e os cinco tipos de restauração (MEIRA, Ana L. 2002).

João Fahrion (Porto Alegre, 1898-1970).

Profissional originário da formação das artes e ofícios do Instituto Parobé, fez seus estudos de arte na Alemanha depois da 1ª. Guerra Mundial, gozando uma das únicas bolsas de estudo na Europa concedidas pelo governo estadual para as Artes Plásticas. (SIMON. p. 404). No retorno, participou em 1922, do Salão Nacional promovido pela ENBA-RJ e no qual foi premiado (SIMON, 2002 p.405). Membro do Conselho Técnico Administrativo (CTA), instaurado por Tasso Corrêa, em 1939, juntamente com Fernando Corona e Angelo Guido. Fahrion era uma figura polêmica, pois sua formação havia sido feita fora do meio acadêmico e sua atuação profissional era preponderantemente em artes gráficas. Fahrion também havia sido membro da Associação Chico Lisboa, originalmente antagonista do IBA-RS. Tais condições, na época, eram mal vistas pela maioria dos membros do corpo docente do IBA-RS (RAMOS, 2007. p.205).

João Faria Vianna (Porto Alegre, RS, 1905-1975).

Pintor, gravador, desenhista e aquarelista, atuou como professor, desenhista e ilustrador. Foi aluno de Libindo Ferrás e de Francis Pelichek. É um dos fundadores – e tornou-se o primeiro presidente da Associação Riograndense de Artes Plásticas Francisco Lisboa (Chico Lisboa).

Figurou em salões oficiais no Estado, tendo obtido diversas premiações nas técnicas de sua especialidade. Como gravador, deixou incontáveis imagens de Porto Alegre que marcaram época, entre ruas e edifícios públicos, o Solar dos Câmara, e as Missões. Também abordou os casarios da região de colonização alemã, registrando essa importante contribuição a arquitetura local. Carlos Scarinci incluiu-o no álbum *Precursores das Artes Plásticas no Rio Grande do Sul*. Na década de 90 foi incluído na coletiva *Os Artistas da Livraria do Globo*, Agência de Arte, Porto Alegre. (PRESSER; ROSA, 2003. p. 278)

José de Francesco (Rio Grande, RS, 1895 – Porto Alegre, RS, 1967)

Pintor, também conhecido como Giuseppe de Francesco. Foi discípulo do pintor Giovanini, do escultor Tonietti e de Eugênio Latour, Libindo Ferrás e Francisco Bellanca no antigo Instituto de Belas Artes e Conservatório de Porto Alegre. Também teve aulas com Pedro Weingärtner e Francis Pelichek. Foi um dos artistas gaúchos que mais realizou exposições individuais, tendo mostrado seus trabalhos em várias cidades do Rio Grande do Sul, São Paulo, Chile, Argentina e Uruguai. Executou cenários para teatro e se destacou como escritor, por contos, peças teatrais e artigos em revistas. Pertenceu à geração boêmia e intelectual de Porto Alegre nos anos 50. (PRESSER, 2000. p.286)

Joseph Lutzenberger (1882-1951)

Engenheiro-arquiteto e artista gráfico de origem bávara, que se instalou em Porto Alegre, em princípios do século XX. Construiu uma série de edifícios na Capital gaúcha, seguindo a estilística do Eclétismo. Lecionou no IBA-RS de 1937 até falecer, em 1951. Ministrou a disciplina de Arte Decorativa, orientando-a para a prática do mural. Para a Igreja São José, na Avenida Alberto Bins, nesta capital, projetou desde o edifício (concluído em 1924) até seus detalhes decorativos como portas de madeira entalhada, vitrais e pinturas murais que revestem as paredes da nave. Para a execução dessas pinturas de motivos geométricos, o artista contou com a colaboração de estudantes do IBA-RS. (ABEL, 2008.)

Leila Sudbrack (Porto Alegre, RS, 1946)

Ceramista e restauradora. Formada em História pela PUCRS, iniciou os seus estudos em cerâmica com Walter Scarpelli, em 1962. Com formação nos estúdios de Florença, na Itália, dedica-se a este trabalho, em Porto Alegre, onde reside. Entre seus trabalhos como restauradora, estão os murais de Aldo Locatelli no Palácio Piratini e no saguão do Aeroporto Internacional Salgado Filho (PRESSER; ROSA, 2000.p.304).

Leopoldo Gotuzzo (Pelotas, RS, 1887- 1989)

Começou a pintar no início do século XX. Pertenceu a uma geração de artistas que se viram divididos entre uma pintura representativa, de origem acadêmica, e os apelos da modernidade.

Em quase um século de atividade artística, permaneceu fiel ao academicismo. Entre os temas que elegeu, destacam-se a figura humana – o nu feminino em particular – as paisagens, as naturezas mortas e as flores. Após passar temporadas em Madri e Paris, radicou-se no Rio de Janeiro, onde viveu com seus irmãos no bairro Santa Tereza. Realizou várias exposições e recebeu, em 1967, a Medalha de Ouro, no Salão de Maio, promovido pela Sociedade Brasileira de Belas Artes. Ao longo de sua vida, visitou diversas vezes sua cidade natal e acompanhou as primeiras negociações com a Universidade Federal de Pelotas para a criação do Museu Leopoldo Gotuzzo. O Museu foi inaugurado em 1986, três anos após a sua morte. Gotuzzo alinha-se entre os pintores gaúchos que obtiveram maior reconhecimento nacional.

Libindo Ferrás (Porto Alegre, RS, 1877- Rio de Janeiro, RJ, 1943).

Fundador e orientador do ensino das artes no sul por quase trinta anos, como diretor do IBA-RS até 1936, quando foi para o Rio de Janeiro. O ensino artístico porto-alegrense era então de orientação rigidamente acadêmica. Sua formação incluiu viagens, entre 1897 e 1899, por Roma, Nápoles, Turim e Milão, Itália. Em Porto Alegre, estudou e dedicou-se a pintar paisagens. Sua obra que se coloca como das mais significativas do início do século XX. A arte gaúcha tem em Libindo Ferrás um dos seus mais significativos pioneiros e entusiastas, já que boa parte de sua vida foi dedicada à profissionalização e ao reconhecimento das artes visuais na Capital, de qualidade semelhante as produzidas no Rio de Janeiro ou na Europa. Uma de suas primeiras exposições data de 1903, no Salão da Gazeta Mercantil de Porto Alegre, mas sua primeira individual só aconteceu em 1926. Em 1908, participou da fundação do Instituto de Belas Artes, ao lado de Olinto de Oliveira e Carlos Barbosa Gonçalves. Em 1910, fundou e dirigiu até 1937, a Escola de Artes do mesmo Instituto. Empenhou-se, a partir de então, na qualificação e solidificação da Escola. Para tanto, contou com o apoio de outros artistas como Ângelo Guido. Ferrás foi o criador do Salão Estadual de Arte, no Teatro São Pedro, em 1929, e contribuiu para as duas primeiras edições da Revista Madrugada e também para a Revista do Globo. (MARGS, 2009.)

Luiz Maristany de Trias (Barcelona, Espanha, 1880 – Porto Alegre, Brasil, 1964).

Pintor paisagista de orientação impressionista (PIETA, 1995. p.53).

Marilene Burtet Pietà (Caxias do Sul, RS)

Teórica de arte. É bacharel em Arte Plásticas pela UFRGS. Especializou-se em Pintura com Ado Malagoli pela mesma universidade. Licenciou-se em Artes Plásticas pela PUCRS, onde fez mestrado em História da Cultura (Arte). Estagiou em Londres na Reading University. Foi professora Adjunta em História da Arte no Instituto de Artes da UFRGS até 1992. Lecionou no Atelier Livre da Prefeitura de Porto Alegre, cidade onde vive e desenvolve trabalho como pesquisadora em História e Teoria da Arte. Foi membro do Conselho Estadual de Artes Visuais

do IEAVI. Em 1995, lançou o livro *A Modernidade da Pintura no Rio Grande do Sul*. (PRESSER; ROSA, 2000.p.349).

Oympio Olintho de Oliveira (Porto Alegre, RS, 1866 – Rio de Janeiro, RJ, 1956)

Médico relacionado as artes, contribuiu para expressar as possibilidades e as contingências nas quais seria possível desenvolver um sistema de artes local. (Simon, 2002. p. 79).

Formado pela faculdade de Medicina do Rio de Janeiro foi colaborador do jornal *O Correio do Povo* a partir de 1895, ano em que se inicia a sua circulação. Crítico de Arte, apontado como o primeiro no Rio Grande do Sul. . Em seu livro *Artes Plásticas no Rio Grande do Sul* (1971), Athos Damasceno observa que “assumindo a responsabilidade da coluna de crítica de arte em geral, passa a escrever com zelo e pontualidade [...], tornando-se logo, pela competência, pelo gosto e pela honestidade dos julgamentos, a opinião mais respeitada não só do público precisado de esclarecer-se e orientar-se, como dos próprios artistas que lhe reconhecem autoridade e lhe acatam os reparos” (PRESSER, 2000. p.384).

Um dos seus instrumentos foi o rigoroso estatuto e uma bem planejada interlocução com a sociedade. Os profissionais deveriam ser despertados, educados e amparados pela administração pública para atingir a plenitude. Pelo estatuto, o espaço interno do Instituto, a administração financeira e didática era integral e exclusivamente exercida pela CC-ILBARRS, a autonomia em termos práticos (Simon, 2002. p. 79). Esses amadores procuravam sintonizar o ideal republicano com as forças urbanas em vias de organização. Buscou-se, assim, o apoio de profissionais de outras áreas que já haviam se organizado em suas respectivas ‘escolas superiores livres’, para que pudessem reforçar a competência daqueles que deveriam ser os candidatos naturais para dirigir a nova instituição, ou seja, artistas profissionais. Assim, incluíram artistas que possuíam alguma vivência concreta com a criação individual ou coletiva, nas artes no meio local. A escolha dos filhos da terra evidencia a vigência de expressões de autonomia no instituto, mesmo antes do seu funcionamento. Como tais, possuíam não só a experiência estética, mas uma autonomia em relação aos centros hegemônicos dos outros estados e de outras culturas. Os legisladores colocaram a disposição da instituição os serviços para criar as formas nas quais os agentes pudessem mover no espaço público com os elementos jurídico-conceituais (SIMON, 2002. p. 83). Era o papel dos diferentes extratos sociais no Instituto. Trata-se do uso do prestígio e legitimidade do regime no poder pelos agentes fundadores do Instituto e os meios lógicos que tinham ao seu dispor para selecionar um público e municiá-lo de informações (Ibidem. p.86).

Paulo Peres (Arroio Grande, RS, 1935).

Vive e trabalha em Porto Alegre, desde 1950. Graduiu-se em Artes Plásticas-Pintura de 1959-62. Estudou com Iberê Camargo, Malagoli e Stockinger. Fundou a Faculdade de Artes da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Também lecionou no Atelier Livre, de 1966 a

1986, tendo ministrado disciplinas de Desenho. Foi professor de desenho do IA-UFRGS, de 1968 até meados da década de 90.

Pietro Maria Bardi (datas?)

Foi Diretor do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MASP) esteve presente no 1º Congresso Internacional de Artes, no IBA-RS, em 1958.

Rose Lutzenberger (Porto Alegre, RS, 1929)

Rosa Maria Lutzenberger, filha de José Lutzenberger. Escultora, designer e artista gráfica. Graduiu-se no antigo Instituto de Belas Artes da então URGS. Foi assistente do Prof. Aldo Locatelli, até 1961, na Disciplina de Arte Decorativa, na qual foi sua sucessora. Porém, seguiu a orientação da estética geométrica. Sobre esta produção, Armindo Trevisan comenta que “em sua nova fase, revelou sábia assimilação de princípios construtivistas, que envolve de um halo hierático, seja pelo tratamento das superfícies, seja através de uma morfologia, não destituída de elegância” (TREVISAN, 1983 p.124).

Antes da carreira acadêmica, Rose completou a sua formação fora do Brasil. Estudou na Universidade de Yale e *Harvard Sculpture Center*, Nova York. Posteriormente, estagiou em Essen, Alemanha, na *Folkwangschule für Gestaltung*. Obteve o Primeiro Prêmio em escultura no II Salão de Artes Visuais da UFRGS, em 1973. Começou a expor em 1958 e realizou individuais, inclusive no exterior (PRESSER; ROSA, 2000.p.427).

Sandro Pinetti (Ponte Nossa, 1904 – Bergamo, 1987). Pintor reservado e refinado que coordena harmoniosamente sistemas e endereços diversos na esteira da tradição, exaltada pela grande perícia no desenho, nas cores e no claro-escuro. (CORDONI; ROTA., 2002. p.15). [tradução livre da autora]

Umberto Boccioni (Reggio Calabria, Itália, 1882 — Sorte, Verona, Itália, 1916)

Em Milão desde 1908, atraído pela vitalidade da principal cidade italiana aberta à nova civilização tecnológica, provinha do Divisionismo, tal como [Giacomo] Balla, que fora seu mestre em Roma. Seus referenciais eram o Simbolismo e o Secessionismo alemão, o expressionismo simbólico de Ensor e Munch; a leitura do primeiro manifesto futurista de Marinetti, de 1909, foi como para [Carlo] Carrà e Russolo e os outros integrantes do grupo futurista, um grande incentivo.

A partir daí, baseou o seu trabalho no na concepção do dinamismo plástico, que não se funda, ao contrário de Balla, na permanência da imagem na retina, mas no “dinamismo plástico como sensação”, e apóia-se no conceito de “complementarismo congênito” que “colocará o espectador no centro do quadro”. Os motivos fundamentais tornam-se a ambientação dinâmica, com uma ação que tende a envolver o espectador, e a vida moderna, cujo símbolo principal é visto na máquina, no contraste de linhas de força, dinamismo simultâneo como sensação,

intersecção dos planos, complementarismo congênito, estados de ânimo plásticos. [...] Após uma visita a Paris, em 1911, e um contato com o Cubismo e o Orfismo, seguiu-se uma decomposição mais nítida dos planos em cortes fragmentados e cruzados, e uma intersecção mais realista dos objetos segundo a teoria das linhas de força.

Mas foi na escultura que Boccioni procurou a síntese mais direta de suas teorias. [...] como a sua concepção “aerodinâmica”, como a define Argan, da velocidade que modela e modifica as formas. (ARGAN, 1992.p.654)

APÊNDICES

CRONOLOGIA DO IA-UFRGS conforme a tese do Prof. Círio Simon

- 1908** Fundado em 1908, em Porto Alegre, o Instituto de Belas Artes do Rio Grande do Sul (IBA-RS) por iniciativa do Presidente da Província Carlos Barbosa Gonçalves, do médico e crítico de arte Olympio Olinto de Oliveira (1866-1956) e do Maestro Araújo Viana, o seu primeiro diretor. Funcionava apenas com um “Conservatório de Música”, existindo apenas a Comissão Central de Artes.
- 1910** Inaugurada a “Escola de Artes” (EA), dirigida pelo pintor Libindo Ferrás (1877-1951).
- 1934** Criada a “Universidade de Porto Alegre” (UPA).
- 1936** A EA se incorporou à UPA.
Passou a ser denominada “Instituto de Belas Artes do Rio Grande do Sul” (IBA-RS) e a ser mantida pelo Estado.
- 1945** O IBA-RS se reincorporou a UPA e adotou o currículo da Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro (ENBA-RJ).
- 1958** IBA-RS
- 1962** O IBA foi definitivamente incorporado a UFRGS, sob a denominação Escola de Artes da UFRGS.

APÊNDICES

HISTÓRICO DE INSTITUIÇÕES

Accademia Carrara di Belle Arte, em Bérghamo, instituto fundado pelo conde Giacomo Carrara, em 1780, onde consta desde 1783, a coleção de quadros do mesmo conde. (CORDONI; ROTA, 2002. p.15). [tradução livre da autora]

Clube de Gravura de Porto Alegre deu uma importante contribuição para o RGS o mérito de ter despertado nova consciência da responsabilidade social e profissional do artista bem com criar novas formas de relação entre o artista e o público. Inovou no modo de circulação da obra de arte e uma primeira formulação a um ativo mercado de arte. O intenso intercâmbio que estabeleceu com outros centros do país e mesmo do estrangeiro serviu para romper o isolamento cultural sulino. Mostras de gravura a partir de 1951 (SCARINCI 1982. p.90).

Na falta de uma tradição plástica propriamente brasileira, os gravadores sulinos preocuparam-se em dominar os fundamentos de um desenho naturalista, baseados numa rígida disciplina de observância clássica, a qual não se pode atribuir qualquer intenção acadêmica. Embora excluísse dogmaticamente a possibilidade de outras formas de aprendizagem e exercícios artísticos, não deixou de permear-se de aquisições mais recentes da linguagem plástica contemporânea, especialmente as do expressionismo e também certo gosto da simplificação ousada, muito própria das expressões gráficas oriundas da gravura oriental. Desenvolveu um programa realista de documentação de aspectos da vida rural rio-grandense (SCARINCI 1982. p.91). Faz parte de um todo maior, resultado, talvez mundial, de um esforço de intelectuais comprometidos com as diretrizes do realismo socialista. No pós-guerra, se propuseram realizar uma arte voltada para o povo e para seus problemas, acreditando na eficácia instrumental da arte para mudanças da sociedade. Seu caráter geral, no entanto, foi autoritário, populista e não popular, o que se constata no Brasil inteiro. (SCARINCI 1982. p.102) Em 1956 ainda era muito ativo, mas sua ação esmorece gradativamente, seus principais membros iniciando rumos novos e pessoais, em alguns casos abstracionistas, antes tão combatido e, em outros chegam as modalidades nacionais do 'cosmopolitismo' do *Pop Art* (SCARINCI 1982. p.103).

Escola de Arte Aplicada a Indústria Andrea Fantoni, Bérghamo, 1898.

Fundada em 1898 e ainda hoje operante, formou em mais de cem anos uma numerosa leva de especialistas nos vários setores das atividades artesanal e artística e representou por todo

esse tempo, e até hoje, o primeiro passo para a qualificação do profissional da área. (CORDONI; ROTA., 2002. p.12). [tradução livre da autora]

Igreja Paroquial de Bruntino, projeto do engenheiro Gian Franco Mazzoleni de Bérghamo, construída em 1935 e consagrada no mesmo ano do Bispo de Bérghamo Mons. Adriano Bernareggi (ver "*L'Eco di Bergamo*" 17.12.1935). (CORDONI; ROTA., 2002. p.15). [tradução livre da autora]

Mata Borrão. Pavilhão da SETUR – Serviço Estadual de Turismo – popularmente chamado de *Mata Borrão*. "Construção de madeira que existiu na Av. Borges de Medeiros, esquina com rua Andrade Neves, no centro de Porto Alegre, nos anos 60. Foram montadas exposições de Carlos Scliar e de Iberê Camargo. O nome do espaço advém de apelido popular devido ao seu formato ovalado que lembrava um mata-borrão, objeto muito utilizado ainda à época, e que após qualquer escrita, servia para secar a tinta, pressionando-o sobre o papel" (PRESSER; ROSA, 2003. p.361).